分类号 J609

密 级

学 号 280879

陕西师範大學
SHAANXI NORMAL UNIVERSITY

硕士学位论文

题 目 开皇乐议研究

作 者 姓 名 葛恩专

指导教师姓名 陈四海 教授

学 科 专 业 音乐学

提交论文日期 二零一一年五月

学位论文原创性声明

本人声明所呈交的学位论文是我在导师的指导下进行研究工作所取得的研究成果。尽我所知，除文中已经注明引用的内容和致谢的地方外，本论文不包含其他个人或集体已经发表或撰写过的研究成果，也不包含本人或他人已申请学位或其他用途使用过的成果。对本文的研究做出重要贡献的个人和集体，均已在文中作了明确说明并表示谢意。

本学位论文若有不实或者侵犯他人权利的，本人愿意承担一切相关的法律责任。

作者签名：葛恩志　　日期：2011年 6月 2 日

学位论文知识产权及使用授权声明书

本人在导师指导下所完成的学位论文及相关成果，知识产权归属陕西师范大学。本人完全了解陕西师范大学有关保存、使用学位论文的规定，允许本论文被查阅和借阅，学校有权保留学位论文并向国家有关部门或机构送交论文的纸质版和电子版，有权将本论文的全部或部分内容编入有关数据库进行检索，可以采用任何复制手段保存和汇编本论文。本人保证毕业离校后，发表本论文或使用本论文成果时署名单位仍为陕西师范大学。

保密论文解密后适用本声明。

作者签名：葛恩志　　日期：2011 年 6月 2 日

摘 要

本论文以古籍、文献为研究资料，以隋初一次雅乐讨论——开皇乐议为研究对象，以开皇乐议中各派音乐家立场和观点的分析为研究基点，对开皇乐议产生的历史根源和深层政治、文化背景进行整理和追溯，并对其进行分阶段研究，力图揭示开皇乐议所体现出的中国雅乐变迁及相关音乐形态。开皇乐议发生在隋初是与音乐文化交流及战乱中乐工流动和朝代更替中宫廷雅乐的破坏等相关历史背景密不可分的，是有其必然性的。隋初各官员及音乐家对宫廷雅乐进行整理和反思，直接导致了大唐雅乐的繁荣，同时对我国以后的乐律学影响深远，具有重要的研究价值。

全文除绪论共分四大部分。

第一部分：开皇乐议相关背景。

外来音乐文化的渗入破坏了中国传统雅乐形式。北周武帝时，娶阿史那皇后，与其随来的是一支庞大龟兹乐队。西域音乐家苏祗婆即是其中之一位。其“五旦七调”音乐理论经郑译旋宫转调，产生了“八十四调”理论，在开皇乐议中成为重要议题。外来音乐文化的渗入及与中原音乐的交流成为开皇乐议产生的重要原因。南北朝时佛教音乐的传入、中原与西域商贸往来的频繁，以及北魏、北齐、北周等少数民族政权统治中原时，“以胡入雅”现象的发生，使得中原雅乐破坏严重。北周时期，中原与少数民族的和亲及南北朝战乱中乐工的流动、朝代更替中宫廷雅乐器的流失，综合起来，构成了隋开皇乐议复杂的历史、政治、文化背景。

第二部分：开皇乐议各阶段。

笔者对开皇乐议分两个阶段进行研究。第一阶段为开皇二年到开皇九年平陈以前。此阶段中，郑译、苏夔、何妥等人分别提出各自音乐主张，然最终隋文帝从政治统治的需要出发，仅取何妥“黄钟一宫”。郑译等人虽对其音乐理论全面论述并著书立说，然未得到隋文帝认可。第二阶段从开皇九年平陈至开皇十四年乐定，这一阶段以何妥、苏夔、牛弘等音乐家的论述为主。平陈得到大量南朝清商乐，隋文帝赞为“华夏旧声”并设立清商署以管理，于是重新定乐。当牛弘再次提出旋宫转调时，未得到隋文帝同意，仍用“黄钟一宫”。牛弘遂在“黄钟一宫”基础上重修房中乐、编排悬钟磬法、登歌法及文舞和武舞，他对隋初雅乐的制定有巨大贡献。从开皇十四年到隋炀帝大业六年（610），是开皇乐议之后的延续，开皇乐议所确定的“黄钟一宫”在此时段被打破。大业元年（605）重修的一百零四首乐曲，已用到七个乐调。开皇乐议所确定的“黄钟一宫”仅持续十年之久。

第三部分：开皇乐议各派人物及音乐思想。

郑译是开皇乐议中的革新派，他根据苏祗婆“五旦七调”理论，利用七声十二律旋相为宫，

推出“八十四调”理论。其理论对以后俗乐二十八调产生重大影响，是乐律史中重要一部分。苏夔是古雅乐的保守派，主张“五声”说。其理论在开皇乐议第一阶段被其他议乐官员所排斥；在第二阶段中，苏夔连同其父皆被免职，其音乐主张亦未被采用。牛弘和万宝常是古雅乐派，牛弘曾提到旋宫转调，遭隋文帝拒绝后，在“黄钟一宫”基础上重修隋雅乐，作为隋代太常卿，其在音乐中的贡献是巨大的。万宝常所造音乐皆为古雅，然由于是身份低微的音乐奴隶，其音乐竟被苏威以“胡乐”的名义所默杀。万宝常是开皇乐议的牺牲者，其音乐理论亦不曾流传于世。何妥是古雅乐的维护者，他将音乐与政治紧密联系在一起，利用音乐移风易俗的社会作用为隋文帝的政治统治服务，这得到了隋文帝的肯定，并同意其“黄钟一宫”说。何妥并非不懂乐，他是一位伟大的政治家和音乐家，是古雅乐派。

第四部分：开皇乐议的影响与隋主流音乐形态。

开皇乐议中郑译所提出的七声十二律旋相为宫的“八十四调”理论虽未被采用，然在唐贞观二年，祖孝孙重新将其提上议程，这直接促成了大唐雅乐的繁荣，并对以后的俗乐“二十八调”理论影响深远。隋朝音乐虽杂有大量清商乐和胡乐，但这不能代表隋代的主流音乐形态。隋代乐工流落民间，为新俗乐的繁荣提供了源泉，尤其是隋炀帝时，民间新俗乐十分繁荣，成为隋代的主流音乐形态。隋代新俗乐的兴盛为唐代民间曲子的繁荣奠定了基础。

开皇乐议是中国雅乐史及乐律发展史中不可或缺的一部分，它的产生有极深的根源和复杂的历史文化背景。它历时十三载，牵涉众多乐议官员和音乐家，是音乐史上极为重要的事件。笔者立足于开皇乐议研究之上，力图揭示隋雅乐的发展状况及其相关音乐形态，为音乐史学科建设贡献微薄之力。

关键词：开皇乐议；隋文帝；牛弘；何妥；郑译；万宝常；苏夔；“旋相为宫”；“八十四调”；“黄钟一宫”

Abstract

This artical studies ancient books and literature targeting at "Open imperial music instrument" which discuss the ritual music in the earlier stage of Sui dynasty. It reorganizes and traces back the historical roots, deep politics and cultural background of the effecting of "Open imperial music instrument". It studies the standpoint and opinion of all music of "Open imperial music instrument" by stages in stages to explain the changes of ritual music and the form of related music in it. The germination of "Open imperial music instrument" in Earlier Stage of Sui Dynasty is inseparable from the historical background, the communicate of music and cultural, the mobiling of musician in fighting and the break of palace ritual music in the turning of the dynasty. The official and musician of the Earlier Stage of Sui Dynasty adjust and reflect the palace ritual music, which leads the prosperous of ritual music in Tang and impacts profoundly the temperament of our country. It is of great research value.

The essay is divided into four main sections except troduction.

The first part: The relevant background of "Open imperial music instrument".

The infiltration of foreign music culture destructs the chinese traditional form of ritual music. In the north Zhou Wu emperor, he married the queen Anas who brought a large qiuci band. Western musicians Su Zhipo is one. His music theory of "wu dan qi diao" is Xuan gong zhuan diao by Zhenyi and yield the theory of "Ba shi si diao". This is very important issues in "Open imperial music instrument". The infiltration of foreign music culture and the communicating with the central music is the important reasons of the germination of the "Open imperial music instrument". Spreading of buddhism music during the Southern and Northern dynasties, when the central and western regions frequent business contacts, the minority regime of the Northern Wei Dynasty , the Northern Qi Dynasty and the Northern Zhou Dynasty ruled the central plains, the happening of "Yi hu luan ya", all this appearance damage seriously the central music. The Northern Zhou Dynasty period, many reasons constitution the complicated history, politics and cultural background of "Open imperial music instrument", such as, alliance of central plains and minority, musician flow in the Southern and Northern dynasties wars and the new dynasty palace and the loss of musical instruments.

The second part: Each stage of "Open imperial music instrument".

The author studies the "Open imperial music instrument" on the two-stage research. The first stage is before the destroy of Chen Dynasty from open emperor two year to open emperor nine year. In the stage, many people offer different music persist, such as Zheng yi , Su kui , and He tuo, but, in the last ,Suiwendi taked the "Huang zhong in a place " of He tuo considering needs of political rule. though other people discuss completely and write books and set up a theory in music, but Suiwendi doesn't recognize.

The second stage is from open emperor nine year to open emperor fourteen year when the music is determining this stage is with an emphasis on the dissertation of many musicians, such as He tuo, Su kui and Niu hong. Eliminating Chen Dynasty engenders large south denasty´s "Qingshangyue". Suiwendi applaud this "Hua xia jiu sheng" and set up "Qing shang shu" to control. So the music is redefined. Suiwendi still uses "Huang zhong in a place" and disagree with "Xuan gong zhuan diao" when Niu hong raised it again. In such circumstances, Niu hong revises "Fang zhong yue" and redoes "Xuan zhong qing fa", "Deng ge fa", "Wenwu" and "Wu wu" on the basis of the "Huang zhong in a place ". He made great contribution to the ritual music in the earlier stage of Sui dynasty. From the open emperor fourteen year to the emperor Suiyangdi the great cause of six years(610), the stage is the extension of the "Open imperial music instrument" , and the "huang gong in a place "is broken. 104 pieces is revised in "Da ye yuan nian"(605), and it expand to seven tones. The "Huang zhong in a place " is continued for ten years, which is defined with "Open imperial music instrument".

The third part: Different kinds of figures and the minds of music.

Zheng yi is a reformist in "Open imperial music instrument" , by SuZhiPo´s "five to seven theory" , he use the seven and twelve english for the formation of the law, the "theory eighty-four" .His theory has great contribution to the 28 theory , and became an important part of the music discussion . Su kui is an important part of the Old music. he is a conservative musicion, has the "five said" . the theory of the music in the first stage was not accepted by the other officers. In the second stage, Su kui with his father has been dismissed, his mind of music was not adopted too. Niu Hong and WanBaochang belong to the old music. Niu Hong mentioned Xuan xiang wei gong , after Sui wen di´s rejection, he reconstructed sui akera at the basis of "huang zhong in a palace" .As a Tai chang qing , his contribution to the music is tremendous. Wanbaochang´s music is for ages, but the identity of the music of the slaves, Su wei made his music for the name of "happy" . He became a victim of "Open imperial music instrument" and his music theory was disappeared too. He tuo is the guardian of music and politics, he linked music with political , use music to change polital , it made service for Sui wendi´s political rule. Sui wendi agreed to his opinion and use "Huang zhong in a palace" . What you said it wasn't understand, Hetuo is a great statesman and musicians, He agrees to old music .

The forth part: The influence of "Open imperial music instrument" and music forms.

Although this theory "seven twelve proposed law " that the palace of eighty-four was not adopted, in Tang Zhen Guan two years, Zu xiaosun put it on the agenda, it directly contributed to Da tang akera prosperity, and it influenced the 28 theory far-reaching. sui music, though there is a Qingshang music and foreign music , but it does not represent the mainstream of sui music forms. Sui music people became in the country , and did great coutribution to the new music . especially in Sui yangdi period , new common folk music is very prosperous, and became the mainstream of Sui music forms. Sui new custom of folk do great countribution to the tang folk

music.

"Open imperial music instrument" is the history of chinese akera and the development of the integral part of the ear, It has deep roots and complex historical and cultural background. it lasted for 13 years, involving many of the conference officers and musicians, it was a very important event. In the history , I stand on a real pleasure to discuss the study, try to reveal the development of music and related forms, and try to do small contribution to the subject of the history of chinese music .

Keywords : Open imperial music instrument; Sui wendi; ZhengYi,;SuKui ; Hetuo; Niuhong; Wan Bao chang; "Xuan xiang wei gong" ; "eighty-four theory" ; "huang zhong in a palace"

目 录

摘 要 I

Abstract III

目录 VII

第 1 章 绪论 1

1.1 本课题的研究目的与意义 1

1.2 与本课题相关的研究现状 1

1.3 本课题的研究方法 3

1.4 写作思路及研究期望 4

第 2 章 开皇乐议前期背景 7

2.1 佛教传播 7

2.2 商贸交流 9

2.3 和亲互融 13

2.4 朝代更替 15

小 结 20

第 3 章 开皇乐议各阶段 23

3.1 第一阶段特点分析 23

3.2 第二阶段特点分析 27

3.3 开皇乐议后期雅乐变化 31

小 结 33

第 4 章 开皇乐议各派代表人物 35

4.1 郑译及其音乐理论 35

4.1.1“八十四调” 36

4.1.2“三声乖应”（三声并戾） 37

4.1.3“八音之乐”（“应声”说） 39

4.2 何妥的音乐观分析 41

4.2.1 何妥简述 41
4.2.2 黄钟一宫 42
4.2.3 清商三调理论 45
4.3 苏夔及其音乐主张 47
4.4 牛弘及其音乐观 48
4.5 万宝常的音乐观点分析 49
4.6 隋文帝及其音乐观 51
小　结 52
第 5 章 开皇乐议的影响 55
5.1 开皇乐议对隋唐雅乐的影响 55
5.1.1 祖孝孙旋相为宫 55
5.1.2 大唐雅乐的繁荣 56
5.2 开皇乐议与隋朝主流音乐形态 58
总　结 61
参考文献 65
致　谢 69
攻读硕士学位期间研究成果 71

第1章 绪论

1.1 本课题的研究目的与意义

在中国古代音乐史中，曾进行多次大规模的音乐交流活动，每一次音乐交流都曾产生不同程度的影响，并带动了中原音乐与少数民族音乐的融合。

北周武帝天和三年（公元568年），宇文邕因对抗北齐的需要，与突厥联姻，娶突厥女阿史那公主为后。这虽是一次政治联姻，然而，却使得西域音乐大量融入中原。《旧唐书·音乐志》载："周武帝聘虏女为后，西域诸国来媵，于是龟兹、疏勒、安国、康国之乐，大聚长安。"[①]这次和亲，将大量的少数民族乐器和西域音乐家带入中原，对中原雅乐体系带来巨大冲击，隋初开皇年间的"开皇乐议"就是其中一例。开皇乐议持续十三年，涉及众多音乐家及朝廷官员，是中国音乐史中的重点问题。开皇乐议虽是一次朝廷关于雅乐乐律问题的大讨论，然它侧面反映出少数民族音乐对中原音乐的巨大影响。这其中一个关键人物便是苏祗婆，他的龟兹"五旦七调"理论经过郑译七声十二律旋相为宫，发展成"八十四调"理论体系。"八十四调"理论体系曾在开皇乐议中大量提及，成为众多官员讨论的焦点问题。虽然隋文帝最终把何妥"黄钟一宫"作为隋代雅乐祭祀专用调，然而开皇乐议中提出的八十四调理论对大唐雅乐及以后的俗乐二十八调理论都曾产生巨大影响。

隋朝是建立在南北朝长达近三百年混乱局面的基础之上，因此其制度文化也并非是北周的单一继承，而是多个系统的综合。具体如下：一，北魏胡族乃至北周系统。二，南朝梁陈系统。三，北魏孝文帝以及北齐系统。正因如此，南北文化融合成为隋代开皇乐议产生的重要条件。因此，对开皇乐议进行研究有助于理解南北朝时期宫廷雅乐的流变和隋朝音乐文化的形态。笔者立足于先人研究基础之上，进一步对资料进行搜集和整理，从而更系统、更清晰地展现开皇乐议的历史轨迹。对开皇乐议进行研究是中国古代音乐史学科建设中的重要一环，意义深远。

1.2 与本课题相关的研究现状

[①]刘昫. 旧唐书·卷二十九·音乐二[M]. 北京：中华书局, 1975：1069.

目前，对于隋开皇乐议的研究论著并不多。大致可以分为两类：一类是从宏观的角度研究隋代文化；一类是从微观的角度研究开皇乐议。第一类成果主要见于隋代及前期文化各专著。第二类成果除见于各种专著外，期刊资料较多。

1、与本选题相关的研究成果

（1）从史学的角度分析隋代社会的有：武荣益著《中国大皇帝书系—隋文帝》（北京图书馆出版社.2001），史仲文著《中国隋唐五代文学史》（人民出版社.1995），毛水清著《隋唐五代文学史》（广西人民出版社.2003），关也维著《唐代音乐史》（中央民族大学出版社.2006），岑仲勉《隋唐史》（中华书局.1982），田边尚雄著《中国音乐史》（商务印书馆.1978年），中国史稿编写组《中国史稿》第四册（人民出版社.1982），范文澜著《中国通史》第二三册（人民出版社.2004），中国国家博物馆编《文物中国史—隋唐时代》（山西教育出版社.2003），吕思勉《隋唐五代史》（上海古籍出版社.1984），郭岂之等编《陕西通史.隋唐卷》（陕西师范大学出版社.1997），〈英〉崔瑞德编《剑桥中国隋唐史》（中国社会科学出版社.1994），韩国磐著《隋唐五代史论集》（三联书店出版社.1979）。（2）从文化学角度分析的论著有：肖占鹏主编《隋唐五代文艺理论汇编评注》（南开大学出版社.2002），臧嵘等著《中国隋唐五代习俗史》（人民出版社.1995），刘士文等著《中国隋唐五代艺术史》（人民出版社.1995），马秋帆《魏晋南北朝教育论著选》（人民教育出版社.1988），张怀承著《中国学术通史.隋唐卷》（人民出版社.2004），文怀沙主编《隋唐文明》（古吴轩出版社.2004），向达著《唐代长安与西域文明》（三联书店出版社.1979）。（3）从思想制度方面分析的论著有：谢保成著《中国隋唐五代思想史》（人民出版社.1994），陈戍国著《中国礼制史.隋唐五代卷》（湖南教育出版社.2002），韩理洲辑校《全隋文补遗》（三秦出版社.2004），陈寅恪《隋唐政治制度渊源略论稿》（三联书店出版社.2001），俞鹿年著《中国政治制度通史.隋唐五代》第五卷（人民出版社.1996）。

2、与本文内容相关的研究成果

有关这一类的专著甚少，专门论述“开皇乐议”的期刊也不多。专著方面：孙晓辉的《两唐书乐志研究》从唐代音乐及唐以前音乐沿革入手，对开皇乐议有所提及，主要把开皇乐议分为三个阶段来论述，对其中具体人物的音乐主张有所提及，但不具体。陈寅恪的《隋唐政治制度渊源略论稿》主要论述隋朝的制度，对音乐有所提及，他认为隋朝音乐特别是雅乐主要来自于北齐，这对研究隋朝音乐有指导性作用。期刊方面：郑祖襄的《“开皇乐议”中的是是非非及其他》（发表在《中国音乐学》（季刊）2001 年第四期）从隋前的音乐文化背景说起，对开皇乐议中各派的具体观点进行论述，对开皇乐议的研究有指导性作用。王立增的《开皇乐议

与隋初政治》（发表在《天津音乐学报》2003年第4期）从隋初政治形势的角度展开，对开皇乐议中各高级官员音乐主张进行分析，得出开皇乐议是与隋政治紧密联系在一起的结论。李石根的《隋代的一次声律学大辩论——开皇乐议》（发表在《西安音乐学报》（季刊）2001年第1期）从隋代音乐文化、开皇乐议的实质及郑译与苏祗婆乐律关系方面展开论述，最后得出关中音乐中，普遍存在的苦音腔调并非是古龟兹音阶的孑遗的观点。郭沫若先生的《隋代大音乐家万宝常》（《郭沫若全集·历史编 第四卷》人民出版社.1982），赵小鹏的《"何妥知乐"辩》（发表于《艺术百家》2006年第1期），刘镇钰《隋代音乐家郑译》（发表于《中国音乐学》（季刊）1991年第3期），他们均对开皇乐议中的重要人物从不同方面作了具体分析。另外还有李来璋的《苏祗婆"五旦七调"与郑译"八十四调"辨析》（《武汉音乐学院学报》2000年第1期），冯洁轩《调（均）·清商三调·笛上三调》（《音乐研究》（季刊）1995年第3期），祝波《北周"和亲"与隋唐音乐刍议》（《贵州大学学报·艺术版》2006年第4期），李石根《关于郑译与万宝常的两个八十四调》（《西安音乐学报》1990年第1期），李石根《简论八音七声音阶》（《西安音乐学报》1988年第1期）。

相关博士论文：孙晓辉《两唐书乐志研究》（扬州大学.2001.）

相关硕士论文：1.李明明《中国古代雅乐文化分期研究》（河南大学.2008.）

2.闫江涌《魏晋南北朝时期中外音乐交流研究》（安徽大学.2007.）

由上可见，对隋文化和隋朝政治制度的研究比较多，且大多与混乱的南北朝政权紧密联系在一起。对隋开皇乐议的专门研究甚少，除了几篇关于开皇乐议的期刊外，并无专门研究开皇乐议的硕士及博士论文。因此，对持续十三年之久的开皇乐议做系统研究非常必要。开皇乐议是中国音乐史上一次重要学术会议，对开皇乐议的研究是古代音乐史学科建设的重要组成部分，意义深远。

1.3 本课题的研究方法

开皇乐议研究属于音乐文献学的研究领域，它涉及到众多音乐家及议乐官员的音乐思想和乐律问题，因此研究起来极为繁杂。本文是在前人研究成果的基础上努力将开皇乐议总结、分类，使其更系统化，并将其作为开皇乐议研究的短期成果诉诸于世。

开皇乐议的研究是一个系统的工程，笔者因时间、精力有限，对音乐文化、民俗民风、民族关系等历史背景方面，了解的并不一定面面俱到。

对于开皇乐议的研究，主要借助于古文献。笔者在先人研究基础之上，利用

多学科交叉的方法，对具体时间、各人物的主张进行分阶段探讨。主要方法和手段为：

1.采用历史学、文献学、民族学等多学科融会贯通的研究方法，多角度、全方位地展示开皇乐议各阶段不同特点及各位议乐官员、音乐家的不同主张和音乐思想。

2.鉴于开皇乐议不同阶段有各自特点及不同音乐家的不同观点，笔者在课题研究中对不同的人物、思想观点进行分类整理，充分运用综合、分析、比较、归纳、演绎等多种方法，力求客观、清晰的展现开皇乐议的轨迹及隋朝音乐文化形态。

1.4 写作思路及研究期望

开皇乐议的发生背景极为复杂，涉及到佛教音乐传播过程中对音乐文化的影响；西域音乐特别是龟兹音乐对中原雅乐体系的冲击；南北朝各朝代更替过程中音乐文化的转移等。它持续时间长，涉及人员众多，研究起来极为复杂，可谓工程浩繁。为了体现其系统性、完整性和客观性，需借助历史学与音乐学、民族学等学科相互交叉的方式，力求全面、客观的体现议乐轨迹及不同派别的音乐思想及观点，这也是本课题的研究目标。本文写作思路如下：

1.永嘉之乱后，司马睿于建康建立东晋，北方政治中心南移。政治方面，南朝经过了宋、齐、梁、陈四个朝代的更替，政权极不稳定，音乐文化受到极大破坏。同时，北魏与南朝的战争促使大量乐工及乐器的迁移，在迁移过程中，大量雅乐器无形流失，加之少数民族胡乐的介入，改变了传统的音乐形式，也促进了音乐文化的融合；隋文帝开皇二年，雅乐制度杂乱无章，戎音乱华，需要重新议定。因此，一场旨在恢复雅乐制度的会议——开皇乐议在此背景下拉开序幕。

2.按时间段和进程可以将开皇乐议分为两个阶段。从开皇二年到开皇九年平陈前为开皇乐议的第一阶段，这一阶段初期，郑译最先定乐，后来取何妥“黄钟一宫”调。第二阶段为隋九年平陈至开皇十四年春，这一时期是开皇乐议的高潮，最终仍取“黄钟一宫”调。这一时期不仅在音乐问题上争论激烈，更有朋党间政治上的争夺。开皇十四年至隋大业六年为开皇乐议的延续，隋宫廷的“黄钟一宫”调被隋炀帝取缔，音乐方面有了很大改观。大业七年后再无有关音乐的记载。

3.开皇乐议中的议乐官员分别来自不同国家，对音乐的观点亦是各不相同，具体涉及到音乐乐律的讨论，音乐与政治之间关系的论述等。其中重要的派别有：以郑译为代表的主张用七声十二律旋相为宫（“八十四调”）的革新派；以何妥为代表的主张为皇权统治服务的仅用“黄钟一宫”调的古乐派；以苏夔为代表的主张用五

声音阶的保守派；以万宝常为首的主张恢复“洛阳旧乐”的古雅乐派。这些将在正文详谈，此不赘述。

4.“开皇乐议”对隋七部乐和九部乐有着较大影响。无论是七部乐还是九部乐都掺杂了大量少数民族的音乐成分，这从侧面看出隋朝与少数胡族有着相当程度的交往，音乐在当时已成为交往中不可或缺的重要成分。胡乐的介入促进了隋朝音乐文化的繁荣。隋朝是一个多元音乐文化并存的朝代。

5.开皇乐议最终仅取“黄钟一宫”调，从短时期来看，造成了隋雅乐调的无形遗失，但从长远来看，却促成了盛唐时期雅乐文化的繁荣。八十四调体系在唐初得到真正的确立，促成了唐雅乐和燕乐的繁荣。因此，开皇乐议中郑译八十四调理论体系的提出，对以后中国乐律的发展起到巨大作用。隋以后的古代音乐文化迎来了一个雅俗共赏、全面发展的新高潮。

本文的研究内容主要是建立在此目标的前提下，以整个隋“开皇乐议”为基本点向外辐射，结合其背景历史，对音乐文化和南北战乱后的音乐流向问题展开分析，同时与民族关系、社会关系与隋朝政治相结合，推究开皇乐议各阶段的特点、各派的观点及开皇乐议对隋七部乐、九部乐及唐雅乐文化的影响，进而揭示隋朝统治者在政治统治中如何看待音乐与政治之间的关系，客观展现隋之音乐文化形态。

第 2 章 开皇乐议前期背景

音乐文化交流是推动音乐发展与各民族之间融合的动力，没有交流，中国音乐的发展将变得非常迟缓。在我国，音乐文化交流从远古时就已出现，然真正大规模的与西域诸国进行音乐交流是从西汉开始，且汉、魏时期，西域与中原音乐交流的途径多种多样，其中以佛教教义的传播、商贸往来、和亲和战争四种形式最为突出，它们共同构成了开皇乐议复杂的前期背景。

2.1 佛教传播

公元前 6 世纪，古印度太子乔达摩·悉达多创立佛教。佛教从诞生起，就向周边地区传播。公元前四世纪是孔雀王朝时期，第三代国王阿育王（意译“无忧王”，前 268—前 232 年）在位，古印度达到全盛。他笃信佛教，除在境内宣传佛法外，还曾派遣传教士到国外布教。其中，他的王子拘浪拿的势力较广，到达呾叉始罗国（今巴基斯坦）境内。《大唐西域记》载：“（无忧王）即命太子，而诫之曰：‘吾承余绪，垂统继业，唯恐失坠，忝负先王。呾叉始罗国之襟带，吾今命尔作镇彼国。……’于是太子衔命来镇。”[①]不仅如此，无忧王曾怒谴辅佐者到达于阗、五端等地：“无忧王太子在呾叉始罗国被抉目已，无忧王怒谴辅佐，迁其豪族，出雪山北，居荒谷间。迁人逐牧，至此西界，推举酋豪，尊立为王。当是时也，东土帝子蒙谴流徙，居此东界，群下劝进，又自称王。”[②]无忧王信奉佛教，其辅佐者到达此处，必将佛法教义带到此处。据《大唐西域记》载：“屈次国，东西千余里，南北六百余里。国大都城周十七八里，……文字取则印度，粗有改变。管弦伎乐，特善诸国。伽蓝百余所，僧徒五千余人，习学小乘教说一切有部。经教律仪，取则印度，其习读者，即本文矣。”[③]由于龟兹国的教义也为印度佛教，佛教在宣传过程中，伴有吟唱的佛教音乐，即梵呗。那么，龟兹国的音乐也必有印度音乐的成分。冯文慈先生研究认为：“所谓文字方面的取法印度，可能是兼指龟兹语拼写字母和梵文通行而言。在宗教、文字均受到印度强大影响的情况下，虽然尚不能判断其乐调体系与印度乐调体系同出一辙，但是由于性质相近而借用印度乐调体

[①] 玄奘著，周国林译. 大唐西域记[M]. 长沙：岳麓书社，2002：168.
[②] 玄奘著，周国林译. 大唐西域记[M]. 长沙：岳麓书社，2002：682.
[③] 玄奘著，周国林译. 大唐西域记[M]. 长沙：岳麓书社，2002：14.

系的名称，乃至基本采用其乐调体系或加以某些改变，都是有可能的。”[①]

西汉时期，汉武帝曾两次派张骞出使西域（第一次在公元前 138 年，第二次在公元前 119 年）。十余年间，张骞历尽千辛万苦，沟通了西域与中原之间的往来。他从西域带来《摩诃》、《兜勒》的乐曲，曾影响到中原音乐的发展。据崔豹《古今注》记载：“横吹，胡乐也。张博望入西域传其法于西京，唯得《摩诃》、《兜勒》二曲。李延年因胡曲更造新声二十八解，乘舆以为武乐，后汉以给边将军，和帝时，万人将军得用之。魏晋以来，二十八曲不复具存，世用者黄鹤、陇头、出关、入关、出塞、入塞、折杨柳、黄华子、赤之阳、望行人等十曲，后汉蔡邕益琴为九弦，后还用七弦。”[②]据向达研究：“又就摩诃兜勒之名考之，则摩诃显然为天竺语 Maha 之对音，天竺古歌诗有摩诃婆罗多（Mahabharata）及罗摩衍那（Ramayana）二篇，则《摩诃》《兜勒》二曲，或即其一鳞片爪，而为出于天竺者与？”[③]向达先生从语音上，将汉语与印度梵语进行比较，对《摩诃》、《兜勒》二曲进行了初步推测。由此可以看出，此二曲与印度佛教有着些许关联。冯文慈亦认为：“晋代以前，当汉魏之际，佛教影响业已到达龟兹，是可以肯定的。”[④]

魏晋南北朝时期，佛教在西域及中原的传播为最盛，处处可以见到沙弥传教的踪影和众多佛寺。十六国时期的龟兹高僧鸠摩罗什（公元 344---413 年）就是来中原翻译佛经的著名三大译经家之一。他从后秦弘始三年（公元 401 年）来中原，在中原十三年，为中原的佛教传播做出巨大贡献，促进了中原音乐与佛教音乐的融合。

《高僧传·经师论》说：“然天竺方俗，凡是歌咏法言，皆称为呗。”[⑤]佛教的传播离不开诵唱经文，因此，佛教与音乐是相互依存、相伴而行的。印度及龟兹的佛教传入中原，所依存的佛教音乐无疑也与中原音乐相互融合、相互影响。据《旧唐书·音乐志》载：“张重华时，天竺重译贡乐伎，后其国王子为沙门来游，又传其方音。”[⑥]由此可见，天竺乐伎、佛教音乐曾大量东传。佛教音乐对以后的隋唐音乐也是影响深远。《羯鼓录》就曾记载十一首佛曲调：“九仙道曲、卢舍那仙曲、御制三元道曲、四天王、半阁麽那、失波罗辞见柞、草堂富罗二曲、于门烧香宝头伽、菩萨阿罗地舞曲、阿陀弥大师曲。”[⑦]另有三十三首食曲，从中可以看到其中有不少佛曲名。

[①]冯文慈. 中外音乐交流史[M]. 长沙：湖南教育出版社，1998：74.
[②]崔豹. 古今注·音乐第三[M]//《景印文渊阁四库全书》杂家类·子部·一五六 第 850 册 台北：台湾商务印书馆，1983：106.
[③]向达. 唐代长安与西域文明[M]. 北京：生活·读书·新知 三联书局出版社 1979：252—253.
[④]冯文慈. 中外音乐交流史[M]. 长沙：湖南教育出版社，1998：73.
[⑤]慧皎. 高僧传·经师[M]. 上海：上海古籍出版社，1991：93.
[⑥]刘昫. 旧唐书·志第九·音乐二[M]. 北京：中华书局，1975：1069.
[⑦]南卓. 羯鼓录[M]. 沈阳：辽宁教育出版社，1998：13.

魏晋南北朝时，佛教在中原的传播极为盛行。道世《法苑珠林》载："南朝宋时有寺 1913 所，译经 220 部，僧尼 36000 人；齐时有寺 2015 所，译经 72 部，僧尼 32500 人；梁时有寺 2846 所，译经 248 部，僧尼 82700 人；陈时有寺 1232 所，译经 81 部，僧尼 32000 人。"[①]可见，佛法在这一时期的东流最为壮观，虽然后来也曾经有过北周武帝灭佛的事情，然隋文帝开皇年间，佛教发展仍然迅速。霍旭初认为："隋代的佛教系经过北周武帝灭佛劫难再兴的佛教，其恢复与发展速度十分惊人，至开皇三年全国就建寺 3900 余所，从天竺、西域涌入的僧人不计其数。"[②]佛教在中原的传播对中原音乐影响很大，并影响了隋唐雅乐和燕乐的发展。《羯鼓录》中所记载的佛曲和食曲，就曾受佛教音乐在中原传播的影响。李石根认为："这些佛曲与食曲（也是佛曲的一种），不管来自龟兹、于阗或天竺，都是随着佛教的传入而来的。"[③]由此可见，佛教的东传对中原音乐的影响深远。

2.2 商贸交流

西汉时期，匈奴猖狂，多次对中原进行大规模骚扰，这严重影响了中原地区政治的稳定和经济的发展。汉武帝时，国力达到鼎盛，为适应战争及政治的需要，命张骞出使西域，通商和外交进一步扩大化。

当时匈奴的右翼之南有乌孙国（地跨新疆和哈萨克斯坦），力量不及匈奴。乌孙和匈奴的关系时而紧张，时而松弛。《汉书·张骞传》中张骞对汉武帝说："蛮夷恋故地，又贪汉物，诚以此时厚赂乌孙，招以东居故地，汉遣公主为夫人，结昆弟，其势易听，则是断匈奴右臂也。既连乌孙，自其西大夏之属皆可招来而为外臣。"[④]张骞建议汉武帝要笼络乌孙，切断匈奴右翼。这样可以轻而易举的消灭匈奴、还能带动其他西域国家臣服中原，扩大疆域。张骞从西域归来后，不但带来了汗血马、苜蓿、葡萄、怪兽珍禽等宫廷皇族贵戚所喜爱的稀有物品，更带来了角抵、幻术、吞刀吐火等各种各样的百戏。这些百戏每每演出，盛大新奇。据《汉书·张骞传》载："大角氐，出奇戏诸怪物，……及加其眩者之工，而角氐奇戏岁增变，其益兴，自此始。"[⑤]可见，张骞带来的百戏使得中原音乐形式更加丰富多彩、日新月异。另外，《摩诃》、《兜勒》二曲亦是在此时，由西域带来。《古今注》

[①]道世. 法苑珠林. 卷第一百[M]. 上海：上海古籍出版社，1991：696.
[②]霍旭初. 论佛教对丝路音乐的影响[J]. 新疆艺术学院学报，2009 年 2 期.
[③]李石根. 中西音乐文化的交流与丝绸之路的开拓[J]. 新疆艺术，1989 年第 5 期.
[④]班固. 汉书・卷六十一・张骞传[M]. 北京：中华书局，1975：2692.
[⑤]班固. 汉书・卷六十一・张骞传[M]. 北京：中华书局，1975：2697.

中："横吹，胡乐也。张博望入西域传其法于西京，唯得《摩诃》、《兜勒》二曲"[①]的记载正说明了这一点。

丝绸之路的开辟方便了东西交流。东汉时，外国音乐作为一种外交方式进入中原，并曾引起一次夷夏之间关于用乐的激烈争论。据《后汉书·西南夷列传》载："（和帝永元）九年（公元97年），徼外蛮及掸国王雍由调遣重译奉国珍宝，和帝赐金印紫绶，小君长皆加印绶、钱帛。"[②]至安帝永宁元年（公元120年），"掸国王雍由调复遣使者诣阙朝贺，献乐及幻人，能变化吐火，自支解，易牛马头。又善跳丸，数乃至千。自言我海西人。海西即大秦也，掸国西南通大秦。明年元会，安帝作乐于庭，封雍由调为大都尉，赐印绶、金银、綵绘各有差也。"[③]冯文慈说："所谓犁轩，即大秦国，也即罗马帝国，当时它占领的疆域十分广阔，达到西亚西部。"[④]当时罗马帝国已经通过丝绸之路将其幻人、百戏传到长安，这无疑给中原音乐注入了胡化的血液。由此可见，当时音乐交流已经广为频繁。安帝永宁二年（公元121年）元旦，掸国献来的音乐及幻人曾引起高层官员的互相争论。《后汉书·李陈庞陈桥列传》载："明年元会，作之於庭，安帝与群臣共观，大奇之。禅独离席举手大言曰：'昔齐鲁为夹谷之会，齐作侏儒之乐，仲尼诛之。又曰：放郑声，远佞人。帝王之庭，不宜设夷狄之技'。尚书陈忠劾奏禅曰：'古者合欢之乐舞于堂，四夷之乐陈于门，故诗云：'以雅以南，韎任朱离'。今掸国越流沙，踰悬度，万里贡献，非郑卫之声，佞人之比，而禅廷讪朝政，请劾禅下狱。'"[⑤]当时的掸国艺人历尽艰难险阻，不远万里将其音乐由西域传入洛阳，这说明了当时的交流程度已经相当成熟，涉及面极为广泛。对于安帝的这一举动，曾经惹起不同官员的争论，焦点仍为夷狄之技是否应该设于中原宴庭。陈禅最终被陈忠弹劾而下狱。这次有关"夷狄之技"在宫廷演奏的争论，相当程度上可以看出胡族音乐对中原传统礼乐的冲击。这次事件发生在开皇乐议之前，规模相对小，具体事项与开皇乐议相比，较为简单，但说明了一个问题：开皇乐议的发生不是偶然的，它有着深刻的历史背景和渊源。

东汉末叶，西域音乐对中原音乐影响的迹象更为明显，突出体现在汉灵帝的身上。东汉灵帝（公元168—188在位）时，帝王及贵胄对胡乐极为支持，掀起了胡化的高潮。《后汉书·五行志》载："灵帝好胡服、胡帐、胡床、胡坐、胡饭、胡

[①]崔豹. 古今注·音乐第三[M]//《景印文渊阁四库全书》杂家类·子部·一五六 第850册 台北：台湾商务印书馆，1983：106.

[②]范晔. 后汉书·西南夷传[M]. 北京：中华书局，1973：2851.

[③]范晔. 后汉书·西南夷传[M]. 北京：中华书局，1973：2851.

[④]冯文慈. 中外音乐交流史[M]. 长沙：湖南教育出版社，1998：40.

[⑤]范晔. 后汉书·李陈庞陈桥列传第四十一[M]. 北京：中华书局，1973：1685.

箜篌、胡笛、胡舞，京都贵戚皆竞为之。”[①]帝王贵胄的喜好使得胡乐风靡一时。这反映出两个问题：其一，汉灵帝确实喜爱胡乐胡舞，借此娱乐身心；其二，说明中原音乐与西域胡乐进行了相当频繁的互溶并影响深远。

随着东汉王朝的衰落，公元 219 年形成了魏、蜀、吴三国鼎立的局面。公元 265 年，魏国政权被司马炎控制，他称帝并建立西晋。由于西晋统治的腐败，后来发生“八王之乱”，紧接着便是五胡十六国的局面。公元 317 年，司马睿在江南建立东晋，经过短短几十年的调整，在南方经历了宋、齐、梁、陈四个朝代的更替。在北方，政权则由鲜卑少数民族建立的北魏控制，北魏少数民族分裂为东魏（534—550）和西魏（535—556），后分别为北齐（550—577）和北周（557—581）所取代。经过了数百年纷乱繁杂的动荡局面，中原旧乐和胡乐仍然有着相当程度的交流，而这些又无不为即将而来的“开皇乐议”创造了复杂的条件。

北魏政权是中原北方一个极为重要的鲜卑族建立的政权，他对中原音乐与其他少数民族音乐的交流有着巨大贡献。北魏太武帝拓跋焘（北魏第三代皇帝）于 436 年通西域时，曾将疏勒、安国和高丽的伎乐带回。《隋书·音乐志》载：“《疏勒》、《安国》、《高丽》，并起自后魏平冯氏及通西域，因得其伎。后渐繁会其声，以别于太乐。

《疏勒》，歌曲有《亢利死让乐》，舞曲有《远服》，解曲有《盐曲》。乐器有竖箜篌、琵琶、五弦、笛、箫、筚篥、答腊鼓、腰鼓、羯鼓、鸡娄鼓等十种，为一部，工十二人。

《安国》，歌曲有《附萨单时》，舞曲有《末奚》，解曲有《居和祗》。乐器有箜篌、琵琶、五弦、笛、箫、筚篥、双筚篥、正鼓、和鼓、铜拔等十种，为一部。工十二人。

《高丽》，歌曲有《芝栖》，舞曲有《歌芝栖》。乐器有弹筝、卧箜篌、竖箜篌、琵琶、五弦、笛、笙、箫、小筚篥、桃皮筚篥、腰鼓、齐鼓、担鼓、贝等十四种，为一部。工十八人。”[②]

另外，北魏通西域后，也曾将悦般国的音乐一并纳入乐府的范围。《魏书·乐志》有“后通西域，又以悦般国鼓舞设于乐署”[③]的记载。

北魏孝文帝是一位极力推崇汉化的少数民族皇帝，然而也未能阻止胡乐的传入。太和年间（477—499 年），孝文帝曾四处寻访汉族古乐，即使如此，中原古乐仍不能搜罗完备。《魏书·乐志》载：“虽经众议，于时卒无洞晓声律者，乐部不能立，其事弥缺。然方乐之制及四夷歌舞，稍增列于太乐。金石羽旄之饰，为壮丽

[①]范晔. 后汉书・五行志卷十三[M]. 北京：中华书局，1973：3272.
[②]魏征. 隋书・音乐志第十卷十五[M]. 北京：中华书局，1973：380.
[③]魏收. 魏书・乐志卷一百九[M]. 北京：中华书局，1997：2828.

于往时矣。”[①]孝文帝时期，方乐之制（地方俗乐）和四夷歌舞（少数民族地区的胡乐）仍有增加并列于太乐，这说明当时的中原音乐已经遭到破坏，胡乐十分盛行。胡乐的盛行是与孝文帝迁都后，中原与少数民族的贸易交往所分不开的。孝文帝迁都洛阳，使得贸易交往更为方便，经济更为繁荣，吸引大量少数民族到来。据《洛阳伽蓝记·城南·龙华寺》载：“西夷来附者，处崦嵫馆，赐宅慕义里。自葱岭已西，至于大秦，百国千城，莫不款附，商胡贩客，日奔塞下，所谓尽天地之区已。乐中国土风因而宅者，不可胜数。是以附化之民，万有余家。门巷修整，闾阖填列，青槐荫陌，绿柳垂庭，天下难得之货，咸悉在焉”。[②]商贩胡客的到来不仅繁荣了经济交流，也为音乐文化的交流注入了新鲜血液。据《通典》的记载，从孝文帝迁都洛阳（493 年）到宣武帝（500—515 年）后期，胡乐十分盛行。“自宣武已后，始爱胡声，洎于迁都。屈茨，琵琶，五弦，箜篌，胡耇，胡鼓,铜钹,打沙罗，胡舞铿锵镗鎝，洪心骇耳”。[③]这些乐器与胡舞交相辉映，甚是壮观。可见，少数民族的帝王远远比中原统治者开放，他们将胡族的乐器和乐舞用于太乐，以胡入雅，对中原雅乐造成巨大冲击和破坏。

北齐是鲜卑族汉化后在东魏基础之上而建立的政权，它仅存 27 年（公元 550—557 年），有两位皇帝甚爱西域乐舞，对乐舞的胡化产生巨大作用。其中一位是文宣帝高洋，他爱好胡乐并能击胡鼓。《旧唐书·音乐志》载有：“后魏有曹婆罗门，受龟兹琵琶于商人，世传其业，至孙妙达，尤为北齐高洋（550—559 年）所重，常自击胡鼓以和之。”[④]北齐的统治者爱好胡乐，其中对曹妙达尤为重视，这无疑为胡乐在中原的流行创造了条件，特别是后主高纬，他对胡乐的迷恋近乎痴迷。《隋书·音乐志》中有关于他痴迷于胡乐的描述：“杂乐有西凉鼙舞、清乐、龟兹等。然吹笛、弹琵琶、五弦及歌舞之伎，自文襄以来，皆所爱好。至河清（562—564）以后，传习尤盛。后主唯赏胡戎乐，耽爱无已。于是繁手淫声，争新哀怨。故曹妙达、安未弱、安马驹之徒，至有封王开府者，遂服簪缨而为伶人之事。后主亦自能度曲，亲执乐器，悦玩无倦，倚弦而歌。别采新声，为《无愁曲》，音韵窈窕，极于哀思，使胡儿阉官之辈，齐唱和之，曲终乐阕，莫不殒涕”。[⑤]可见，齐后主高纬不但痴迷于胡乐，并能自度乐曲，有着非凡的音乐才气。此时胡乐的风靡，影响深远，并成为开皇乐议初期“戎音乱华”的一个重要因素。

在南朝，胡乐、胡舞仍为盛行，且南北亦有融和交流之趋势。刘宋明帝时（公

[①]魏收.魏书·乐志卷一百九[M].北京：中华书局，1997：2828—2829.
[②]杨衒之撰，韩结根注.洛阳伽蓝记·城南[M].山东：友谊出版社，2001：120.
[③]杜佑.通典·乐二[M].北京：中华书局，1996：3614.
[④]刘昫.旧唐书·卷二十九·音乐二[M].北京：中华书局，1975：1069.
[⑤]魏征.隋书·志第九·音乐中卷十四[M].北京：中华书局，1973：331.

元 465—473 年），就有记载少数胡族的乐舞，“又有西伦羌胡杂舞”[①]之称。由于这一时期战乱频繁，朝代更替较快，有关这方面的文献记载较少，但仍可看到音乐交流之片影。宋孝武帝（454—457 年）时期，记载着关于胡舞演奏时的规定：“胡伎不得彩衣，舞伎正冬著袿衣，不得庄面蔽花”。[②]虽然对胡舞的演奏规定严格，但仍可看出胡舞在南朝也是流行的。在南齐，齐高帝萧道成即位前，就有“与左右作‘羌胡伎’为乐”[③]的记载。又郁林王萧昭业“入后宫，尝列胡妓二部夹阁迎奏”。[④]由此可见，这些南朝统治者亦是对胡舞十分喜好。另有南齐东昏侯萧宝卷潜心于胡乐歌舞演奏的记载：“高鄣之内，设部舞羽仪，复有数部，皆奏鼓吹‘羌胡’伎，鼓角横吹。”[⑤]不仅是胡乐与南朝音乐互相融合，南朝音乐和北朝音乐亦有交流。陈后主叔宝就曾派人不远万里、跋山涉水，到北方学习箫鼓。“及后主嗣位，耽荒于酒，视朝之外，多在宴筵。尤重声乐，遣宫女习北方箫鼓，谓之《代北》，酒酣则奏之。”[⑥]可见他对北方音乐亦是特别爱好，这促进了南北音乐文化的融合。此时的宫廷音乐显然已经成为多种音乐相互交融的结合体。

2.3 和亲互融

和亲是促使音乐融合的又一重要因素，影响深远。西汉至隋，期间曾有两次重大的和亲事件。其一发生在汉武帝和汉宣帝期间；第二次发生在北周武帝时期。其中第二次的和亲事件，直接造成了开皇乐议的发生。

汉武帝时期，匈奴猖狂。为了结合乌孙国共击匈奴，汉武帝曾遣江都王刘建的女儿——细君，下嫁乌孙王昆莫。《汉书·西域传》载：“汉元封（前 110—前 104）中，遣江都王建女细君为公主，以妻焉。”[⑦]昆莫死后，由他的孙子岑娶继娶细君公主（乌孙公主）。细君死后，汉朝又遣刘戊的孙女解忧下嫁岑娶。岑娶死，解忧又嫁肥王，并生有三男二女，其中长女为弟史。汉宣帝时，解忧公主曾遣弟史来长安学习鼓琴，在回乌孙国的途中，下嫁龟兹王绛宾。《汉书·西域传》载：“宣帝时，……公主遣女来至京师学鼓琴，汉遣侍郎乐奉送主女，过龟兹。龟兹前遣人至乌孙求公主女，未还。会女过龟兹，龟兹王留不遣，复使使报公主，主许之。”[⑧]

[①]郭茂倩. 乐府诗集・卷第五十三・舞曲歌辞[M]. 上海：上海古籍出版社，1998：591.
[②]沈约. 宋书・礼五・志第八[M]. 北京：中华书局，1974：521.
[③]萧子显. 南齐书・本纪第一・高帝上[M]. 北京：中华书局，1972：10.
[④]萧子显. 南齐书・本纪第四・郁林王[M]. 北京：中华书局，1972：73.
[⑤]萧子显. 南齐书・本纪第七・东昏侯[M]. 北京：中华书局，1972：103.
[⑥]魏征. 隋书・志第八・音乐上卷十三[M]. 北京：中华书局，1973：309.
[⑦]班固. 汉书・西域传・第六十六（下）[M]. 北京：中华书局，1997：3903.
[⑧]班固. 汉书・西域传・第六十六（下）[M]. 北京：中华书局，1997：3916.

这样，汉朝的琴艺便无形之中流传到龟兹国。后来龟兹王绛宾曾和弟史公主来汉朝朝贺，汉宣帝曾赐以旗鼓、歌吹乐人等。《汉书·西域传》中："龟兹王绛宾亦爱其夫人，上书言得尚汉外孙为昆弟，愿与公主女俱入朝。元康元年（前 65 年），遂来朝贺。王及夫人皆赐印绶。夫人号称公主，赐以车骑旗鼓，歌吹数十人，……后数来朝贺，乐汉衣服制度，归其国，治宫室，作徼道周卫，出入传呼，撞钟鼓，如汉家仪。外国胡人皆曰：'驴非驴，马非马，若龟兹王，所谓骡也。'"[①]中原音乐流入龟兹国，导致龟兹音乐发生巨大变化，经过几百年的发展，龟兹乐在战乱中再次流入中原。同时，北周武帝时期，龟兹乐随着和亲的进行流入中原，直接影响了开皇乐议的进程。

北周武帝的和亲本为政治上对抗北齐的需要，然而却促成了北周音乐的巨大变化，这种变化直至隋朝建立仍未改变。隋初沿用北周音乐，戎音乱华已成趋势，这便是开皇乐议产生的先决条件。

武帝阿史那皇后天和三年（公元 568 年）来到中原。《周书·武帝阿史那皇后》载："武帝阿史那皇后，突厥木扞可汗俟斤之女。……天和三年三月，后至，高祖行亲迎之礼。"[②]当然，随着阿史那皇后进入中原的，还有一支庞大的乐队和众多乐人、乐伎。《旧唐书·音乐志》载："周武帝聘虏女为后，西域诸国来媵，于是龟兹、疏勒、安国、康国之乐，大聚长安。"[③]可见，这次和亲对西域音乐的汇入有着巨大影响，它改变了传统音乐形态，为中原音乐注入了新鲜的胡乐因素。龟兹音乐家苏祇婆就是追随武帝阿史那皇后，来中原的著名音乐家之一。《隋书·音乐志》中郑译有言："先是周武帝时，有龟兹人曰苏祇婆，从突厥皇后入国，善胡琵琶。"[④]苏祇婆生于音乐世家，其父善音律，因此他从小便具备了良好的环境。关于其音律的描述，《隋书》中有"代相传习，调有七种"[⑤]之称。

北周重臣郑译亦善音律，并跟随苏祇婆学习龟兹琵琶。通过对比龟兹琵琶的七调与中原七声，发现两者音高"冥若合符"。由此可见，龟兹七声与中原七声有着极为紧密的联系。郑译从苏祇婆的"五旦七调"推演中原音乐，将中原七声和十二律旋相为宫，提出"八十四调"之说。他在开皇乐议中将其理论推广，虽然未被隋文帝采纳，然对以后的中原乐律影响深远。关于这个问题，笔者将在第三章详述，此不赘议。

汉朝和周武帝时的两次和亲都曾对中原与西域音乐的融合产生巨大影响。音

[①]班固. 汉书・西域传・第六十六（下）[M]. 北京：中华书局，1997：3916.
[②]令狐德棻. 周书・卷九・列传第一・武帝阿史那皇后[M]. 北京：中华书局，1997：143.
[③]刘昫. 旧唐书・卷二十九・音乐二[M]. 北京：中华书局，1975：1069.
[④]魏征. 隋书・卷十四・音乐志・第九[M]. 北京：中华书局，1973：345.
[⑤]魏征. 隋书・卷十四・音乐志・第九[M]. 北京：中华书局，1973：345.

乐的互融使中原音乐越来越复杂，到隋初，“戎音乱华”已成大势，隋文帝不能忍受这种现象，为了政治统治的需要，他召集众多议乐官员重新恢复古雅乐，一场历时长久的开皇乐议由此展开。由此可见，两次和亲在其中起到的作用是最直接的，也是举足轻重的。

2.4 朝代更替

从永嘉之乱（公元 311 年）开始，中原便进入相当频繁的朝代更替和兼并时期，这其中的音乐流变亦是十分复杂。归结起来有三大趋势：其一是永嘉之乱至北魏时期，北魏在北方大一统的过程中将音乐及乐工东迁平城，后至洛阳。其二是永嘉之乱后，乐人纷纷南下，主要逃亡到南方的两个重镇—荆州和建康，促进了这些地区的雅乐重建。其三是侯景之乱后，梁乐被北周掠至北方，被隋继承；589 年，隋文帝南下平陈，携南方清商乐及众多乐工北移。三条线路相互交织，音乐流变实为繁杂。

一、北朝乐工流动和东移。

《魏书·乐志》载：“永嘉已下，海内分崩，伶官乐器，皆为刘聪、石勒所获，慕容俊平冉闵，遂克之。王猛平鄴，入于关右。苻坚既败，长安纷扰，慕容永之东也，礼乐器用多归长子，及垂平永，并入中山。……逮太祖定中山，获其乐县，既初拨乱，未遑创改，因时所行而用之。世历分崩，颇有遗失。”[①]这段史料记载了永嘉之乱至北魏期间的音乐流变和更替历程。公元 311 年永嘉之乱后，原西晋的宫廷音乐被前汉刘聪和后赵（都城邺，今河北临漳）石勒所得；后赵内乱，冉闵于公元 350 年取代后赵，建立冉魏（都城邺）政权。公元 352 年，慕容儁平定冉魏，建前燕。后来前秦大将王猛于公元 370 年攻克前燕，将礼乐器用从邺城带至长安。《晋书·乐志》中：“王猛平邺，慕容氏所得乐声又入关右”[②]正是这次战争中有关乐工流动的记载。公元 383 年淝水之战，前秦苻坚为东晋所败，部分乐工流入东晋，同时，流亡前秦的慕容氏家族乘机复国，建立西燕，其帝慕容永将苻坚所得前燕宫廷的大部分乐工和雅乐器物从长安移至长子（山西长治），从此为西燕宫廷所有。《魏书》载：“（慕容永）率鲜卑男女三十余万口，承舆服御、礼乐器物，去长安而东”[③]。公元 394 年，后燕慕容垂灭西燕政权，并将其乐工及乐器带入都城中山（河北并州市）。《魏书·徒何慕容廆》载：“服御、图书、器乐、珍宝，

[①]魏收. 魏书・卷一百九・乐志五[M]. 北京：中华书局，1997：2827.
[②]房玄龄. 晋书・卷二十三・志十三乐下[M]. 北京：中华书局，1974：698.
[③]魏收. 魏书・卷九十五・徒何慕容廆[M]. 北京：中华书局，1997：2064.

垂尽获之。”[①]公元 397 年，北魏道武帝平定中山，将乐工乐器带入都城平城（山西大同）。经过八十余年，西晋的礼乐器物终归北魏，然几经战乱，这些礼乐器物变得零落不堪，遗失甚多，并且早已融入了胡乐成分。

后燕的部分宫廷乐人被北魏道武帝迁入平城的同时，另一部分“太乐细乐”则由钟律令李佛率领，投奔镇守邺城的慕容德，后来慕容德建立南燕，迁都广固（山东青州）。《资治通鉴》中：“义熙三年，胡三省注：‘长安之陷，太乐诸伎入于西燕；西燕之亡，慕容垂收以归于中山；中山之陷，相率奔邺，由是南燕得之。’”[②]南燕太上三年（公元 407 年），其主慕容德将太乐伎一百二十人赠予后秦主姚兴，用以交换其母、妻。《晋书》记载：“遣其仆射张华、给事中宗正元入长安，送太乐伎一百二十人于姚兴。”[③]西燕慕容永于 386 年将前秦乐伎从长安带出，此时乐伎又复回后秦长安。

公元 410 年，刘裕北伐攻克南燕都城广固，从此南燕宫廷音乐及乐工进入东晋和南朝宫廷。417 年，灭后秦，并将后秦的长安乐工带至建康，这样，南北音乐达到了有机的融合。同时，后秦的部分乐工仍在长安，后被夏主赫连勃勃夺取并带至统万（陕西横山西北）。公元 426 年，北魏太武帝拓跋焘进攻统万，收起乐工和乐器迁至平城。《魏书·乐志》载：“太武皇帝破平统万，得古雅乐一部，正声歌五十曲，工伎相传，间有施用。”[④]可见，北方流传之雅乐最终被北魏所统一，此时的雅乐已是残缺不全。

晋惠帝永宁元年（公元 301 年），张轨任凉州刺史。永嘉之乱后，张轨以姑藏为中心守凉州，世称前凉。战乱的到来促使中原人避地河西，因此这里移居了大批文人学者和乐工。《资治通鉴》中胡三省注：“晋永嘉之乱，太常乐工多避地河西。”[⑤]前秦建元二十一年（公元 385 年），苻坚于凉州平张轨，得到“清商三调”。《隋书·音乐志》载：“清乐其始即清商三调是也，并汉来旧曲。……属晋朝迁播，夷羯窃据，其音分散。苻永固平张氏，始於凉州得之。”[⑥]又《通典》载：“西凉乐者，起苻氏之末，吕光、沮渠蒙逊等据有凉州，变龟兹声为之，号为秦汉伎。后魏太武既平河西，得之，谓之《西凉乐》。至魏、周之际，遂谓之《国伎》。魏代至隋咸重之。”[⑦]由此可见，清商乐本由汉来旧曲迁播变化而成，前秦时期复于凉州得之。魏武帝平河西后，得到变龟兹声而成的西凉乐，将其迁入平城，这成为

[①]魏收. 魏书・卷九十五・徒何慕容廆[M]. 北京：中华书局，1997：2065.
[②]司马光. 资治通鉴・卷一百一十四・安帝义熙三年[M]. 北京：中华书局，1976：3600.
[③]房玄龄. 晋书・卷一百二十八・慕容超载记[M]. 北京：中华书局，1974：3179.
[④]魏收. 魏书・卷一百九・乐志[M]. 北京：中华书局，1997：2841.
[⑤]司马光. 资治通鉴・卷一百三十七・武帝永明九年[M]. 北京：中华书局，1976：3415.
[⑥]魏征. 隋书・志第十・音乐下[M]. 北京：中华书局，1973：377.
[⑦]杜佑. 通典・卷一百四十六[M]. 北京：中华书局，1988：3731.

北魏宫廷音乐的重要组成部分，后来这些音乐被北齐和隋继承并产生巨大影响。

北魏战统万后，所得音乐为古雅乐，平河西所得凉州乐为龟兹乐与中原音乐的结合体，两者共同构成了北魏洛下旧声的主体。《魏书·乐志》载："世祖破赫连昌，获古雅乐，及平凉州，得其伶人、器服，并择而存之。"[①]《资治通鉴》载："初，魏世祖克统万及姑臧，获雅乐器服工人，并存之。其后累朝无留意者，乐工浸尽，音制多亡。"[②]魏世祖获统万雅乐并对之保存，数十年后，音制多亡，但在当时的历史条件下确曾产生巨大作用。公元 493 年，孝文帝迁都洛阳，辗转一百八十多年的音乐文化再次回到洛阳。他对北方音乐重新整理，将慕容鲜卑族的"方乐"纳入雅乐范畴。《魏书·乐志》有载："方乐之制及四夷歌舞，稍增列于太乐"[③]这丰富了宫廷音乐的内容，同时也改变了传统雅乐的内容。在北方朝代更替的过程中，音乐随着战乱而发生流变和迁移，在迁移过程中有对雅乐乐工乐器的遗失，又有新元素的加入，对传统雅乐制度显然有着巨大影响。

二、乐工南下。

关于乐工的南下，始于永嘉之乱。《北史·何妥传》载："自永嘉播越，五都倾荡，乐声南度，以是大备江东。"[④]北方的战乱迫使乐工南下，这推动了南方音乐的发展，特别是在东晋南朝礼乐的建设方面，表现尤为突出。《旧唐书·音乐志》载："自永嘉之后，咸、洛为墟，礼坏乐崩，典章殆尽。江左掇其遗散，尚有治世之音。"[⑤]可见，永嘉之乱后，北方雅乐破坏严重，而江左却有保留。孙晓辉总结江南所获中原音乐来源时说："其来源是二次战乱的移民和二次战争的战利品。"[⑥]

二次战乱，其一为永嘉之乱后乐工的南迁；其二为冉魏败后邺下乐人的南迁。永嘉之乱后乐工南迁，上文涉及，此不赘述。冉魏败后的邺下乐人，主要是永嘉之乱后被刘汉和石赵所掠的西晋宫廷乐工。后赵大乱时,从邺都南逃的乐人便是西晋雅乐和清商乐的承载者。永和十一年（公元 355 年），谢尚镇守寿阳，制造雅乐乐器，雅乐开始完备。《晋书·乐志》载："及慕容平冉闵，兵戈之际，而邺下乐人亦颇有来者。永和十一年，谢尚镇寿阳，于是采拾乐人，以备太乐，并制石磬，雅乐始颇具。"[⑦]寿春为安徽寿县，其乐工被东晋所夺，后来成为东晋音乐的重要来源。

二次战争，其一是孝武帝太元八年（公元 383 年）的淝水之战,获得前秦乐工

[①]魏收.魏书·卷一百九·乐志[M].北京：中华书局，1997：2828.
[②]司马光.资治通鉴·卷一百三十七·武帝永明九年[M].北京：中华书局，1976：3415.
[③]魏收.魏书·卷一百九·乐志[M].北京：中华书局，1997：2828.
[④]李延寿.北史·卷八十二·何妥传[M].北京：中华书局，1974：2758.
[⑤]刘昫.旧唐书·卷二十八·音乐一[M].北京：中华书局，1975：1040.
[⑥]孙晓辉.两唐书乐志研究[M].上海：上海音乐学院出版社，2005：174.
[⑦]房玄龄.晋书·卷二十三·志十三·乐下[M].北京：中华书局，1974：1040.

杨蜀等。他们均为西晋乐人，深懂旧乐，为东晋雅乐的完备有着重要贡献。《宋书·乐志》有："太元中，破苻坚，又获乐工杨蜀等，闲习旧乐，于是四箱金石始备焉。"[①]由此可见，淝水之战中所获前秦乐工成为东晋雅乐建设的重要力量。其二是刘裕北伐灭南燕（公元410年）、灭后秦（公元417年），将其汉魏旧乐带至东晋和南朝宫廷保存。其中包括南燕慕容超献给姚兴的太乐伎120人。

南方的扬州和荆州以其丰富的经济实力而著称，堪为六朝政权之支柱。《宋书》卷五十四有"荆城跨南楚之富，扬州有全吴之沃"的说法。晋怀帝永嘉元年（307年），司马睿出镇建康（即南京，为扬州所管辖），永嘉之乱后，司马睿改为东晋。建康从东晋至陈朝灭亡均为国都，历经战乱，大量乐工移至于此，成为南朝宫廷音乐的中心。荆州是长江上的千险地带，战略位置极为重要。永嘉之乱后，南奔江陵（荆州）的乐人亦是魏及西晋洛阳旧工，因此江陵也是乐工南迁之地，汇聚了大量北方宫廷音乐。《晋书·刘弘传》载："于时流人在荆州十余万户……时总章太乐伶人，避乱多至荆州，或劝可作乐者。"[②]又《宋书·乐志》有东晋初"庾亮为荆州，与谢尚共为朝廷修雅乐。"[③]侯景之乱，梁湘东王萧绎于江陵称帝。王僧辩破侯景后，亦将梁氏诸乐送往荆州。《隋书·音乐志》载："及王僧辩破侯景，诸乐并送荆州。"[④]可见，荆州亦曾保存多处地区的魏晋雅乐。孙晓辉认为："东晋南朝南方流传的主要音乐品种有魏晋雅乐、魏晋清商乐旧乐、南朝清商新声以及北方燕代鼓吹乐。"[⑤]这是有史可证的。

乐工的南下使得中原雅乐在南朝有所保存，同时又加入了南朝清商新声。当隋文帝统一北方政权，南下灭陈，将所有音乐一并纳入隋宫廷时，其音乐形式已是十分繁杂，故而重新议定音乐。可以说乐工的流动、中原南北与少数民族之间音乐的融合为开皇乐议的到来提供了一个必要的条件。

三、南朝音乐的传承及乐工北移。

南朝宋、齐、梁、陈四个朝代更替中，雅乐有所继承。宋武帝永初元年（420年），有司曾奏皇朝初建、雅乐甚缺，因此太常郑鲜之等八十八人各自编选新歌。《宋书·乐志》载："黄门侍郎王韶之所撰哥辞七首，并合施用。……十二月，有司又奏：'依旧正旦设乐，参详属三省改太乐诸哥舞诗。黄门侍郎王韶之立三十二章，合用教试，日近，宜逆诵习。辄申摄施行'。"[⑥]显然，这些歌辞的创作丰富了南朝雅乐系统。宋文帝元嘉九年，太乐令钟宗之调金石。又《宋书·乐志》所载："宋文

[①]沈约.宋书·志第九·乐一[M].北京：中华书局，1974：540.
[②]房玄龄.晋书·卷六十六·刘弘[M].北京：中华书局，1974：1766.
[③]沈约.宋书·志第九·乐一[M].北京：中华书局，1974：540.
[④]魏征.隋书·志第八·音乐上[M]北京：中华书局，1973：304.
[⑤]孙晓辉.两唐书乐志研究[M].上海：上海音乐学院出版社，2005：177.
[⑥]沈约.宋书·志第九·乐一[M].北京：中华书局，1974：541.

帝元嘉十三年，司徒彭城王义康于东府正会，依旧给伎。总章工冯大列：‘相承给诸王伎十四种，其舞伎三十六人。’”[①]由此可见，此时音乐种类已是相当丰富，仅总章工冯大列陈给诸王伎就达十四种之多。十四年，治书令史奚纵又改制。孝建二年十月，又定郊庙乐和登歌。孝武帝大明年间是郊庙乐和宴乐的鼎盛时期。大明三年（459 年），孝武帝移南郊坛于牛头山，郊祀制度更为健全。此时的宴乐亦是相当盛行，鞞、拂杂舞中配以钟石，施于殿庭，四舞得以雅化。宋末元徽年间，声乐特盛。“时校试千有余人，后堂杂伎不在其数。”[②]

南齐在继承宋雅乐的基础上又添置了大量郊庙祭祀音乐。齐武帝永明年间是继宋大明以来音乐发展的又一高峰。永明二年（484 年），王俭作南郊、太庙乐章；永明三年，有萧惠基解音律，爱相和歌。《南史》载：“自宋大明以来，声伎所尚，多郑、卫，而雅乐正声鲜有好者。惠基解音律，尤好魏三祖曲及相和歌，每奏辄赏悦不能已。”[③]可见，魏晋清商古乐在此时仍受重视。永明四年，江淹作《藉田飨神歌》。十一年秋七月，齐武帝“诏乐府奏正声伎”。[④]南朝宋时虽有郑卫之音的侵入，但与北朝相比，雅乐成分较多，并仍受重视。

梁朝梁武帝时期可谓南朝音乐发展的最高峰。梁武帝甚爱音乐、颇通音律。天监元年（502 年），梁武帝下诏议乐，对者七十八家。他正声律，自制四通十二弦。另外，沈约、萧子云也相继创作郊庙歌辞，丰富了梁朝雅乐形式。南朝旧臣颜之推就曾于开皇二年以梁乐合古为由，建议以梁乐定隋雅乐，被隋文帝拒绝。侯景之乱后，一部分梁朝乐人移民北齐，成为南朝乐工北移中的重要一部分。据《北史·何妥传》载：“及侯景篡逆，乐师分散，其四舞三调，悉度伪齐。齐氏虽知传受，得曲而不用之於宗庙朝廷也。”[⑤]此四舞三调分别指鞞、铎、巾、拂四舞和清商三调，均为清商旧乐。另外，梁乐亦曾入北周长安，后为隋继承。西魏恭帝元年（554 年）灭梁元帝，得梁朝雅乐。江陵乐工均被带至关中并沦为奴婢。《隋书·音乐志》载：“周太祖迎魏武入关，乐声皆阙。恭帝元年，平荆州，大获梁氏乐器，以属有司。”[⑥]北周恭帝所获荆州梁氏乐乃为王僧虔送到荆州的正宗梁乐，这些音乐的北传对北周乃至隋朝雅乐产生较大影响。宇文泰曾将所获乐工、乐器作为战利品赐予功臣。《资治通鉴》有：“泰亲至于谨第，宴劳极欢，赏谨奴婢千口及梁之宝物并雅乐一部”[⑦]的记载。宇文觉建北周后，这些音乐为北周所有，后统

[①]沈约.宋书·志第九·乐一[M].北京：中华书局，1974：547.
[②]李延寿.南史·崔祖思传卷四十七 [M].北京：中华书局，1975：1172.
[③]李延寿.南史·萧惠基传卷十八 [M].北京：中华书局，1975：500.
[④]李延寿.南史·齐武帝本纪卷四 [M].北京：中华书局，1975：125.
[⑤]李延寿.北史·何妥传卷八十二[M].北京：中华书局，1974：2758.
[⑥]魏征.隋书·志第九·音乐中[M].北京：中华书局，1973：331.
[⑦]司马光.资治通鉴·卷一百六十五·梁纪二十一[M].北京：中华书局，1976：5124.

归于隋。

开皇九年（589 年），隋文帝南下灭陈，南方乐工全部移至长安。隋文帝得到南朝清商乐后大为欣喜，曾赞其为“华夏正声”,并用于祭祀。《旧唐书·音乐志》载：“开皇九年平陈，始获江左旧工及四悬乐器，帝令廷奏之，叹曰：‘此华夏正声也，非吾此举，世何得闻。’乃调五音为五夏、二舞、登歌、房中等十四调，宾、祭用之。”[①]这些南朝旧乐与北周音乐、北齐洛下旧声相互融合，使得隋初雅乐体系极为混乱，加之来自不同朝代的官员和音乐家各持己见、互为朋党，一场对隋初雅乐重新审视和修订的大型会议—开皇乐议，便拉开了帷幕。

小　结

从先秦始，至魏晋南北朝，中原音乐便与胡族及外来音乐有着悠久的相互交流的历史。在相互交流中，中原雅乐体系逐渐融入了新的元素，同时也受到了外来音乐的冲击。周公制礼作乐，最初将雅乐制度确定下来。随着经济的发展，诸侯国强大，僭越雅乐等级制度的现象时有发生，春秋末期礼崩乐坏、郑卫之音兴，雅乐体系开始解体并下移。

西汉张骞打通中原与西域的要道后，交流更为紧密和频繁。其中佛教音乐的传入，中原与其他胡族国家的对外交流，和亲政策的实施以及战乱中朝代的更替等因素共同影响了中原雅乐。佛教音乐传入中原，带来了大量天竺乐及其乐器和曲谱，这些音乐在中原得到相当程度的利用。中原与其他胡族国家的对外交流使众多乐曲及西域音乐家流入中原，如《摩诃》、《兜勒》等乐曲的传入和曹婆罗门、曹妙达等祖孙三代的入居中原，安马驹、安未弱等因其丰富的演奏技巧被北齐封王开府等。和亲政策的实施主要有两次，分别为西汉宣帝时，解忧公主曾遣弟史来长安学习鼓琴，在回乌孙国途中，下嫁龟兹王绛宾。弟史公主的到来沟通了西域与中原的音乐交流。其二就是北周武帝时娶突厥阿史那皇后，带来一之庞大乐队，苏祗婆即为其中乐伎之一员，他的到来不但带来了其龟兹琵琶，还带来了丰富的五旦七调理论，这些理论为郑译所吸收并提出八十四调理论，在开皇乐议中大展其议，成为开皇乐议之重要一部分，影响深远。

永嘉之乱后，朝代混乱、更替频繁，乐工四散逃奔。乐工流向主要可分三部分，即：乐工东流、乐工南下、乐工北移。在迁移过程中，部分乐工曲谱无形遗

[①] 刘昫. 旧唐书·卷二十八·志第八[M]. 北京：中华书局，1975：1040.

失，同时在北朝，特别是北魏、北齐，加入了大量胡乐因素，以胡入雅，戎音乱华趋势越来越明显。隋文帝统一中原后，各国乐工及官员齐聚长安，他们各抒己见、树立朋党，雅乐体系混乱冗杂，一场恢复雅乐体系的会议势在必行，是为开皇乐议。可以说，隋初开皇乐议是数千年来音乐的对外交流、和亲、战争、人口迁移等多方面因素共同作用的结果，渊源极为深远，背景极为复杂。

第 3 章 开皇乐议各阶段

开皇乐议有着极其深远的渊源和文化背景。长时段的音乐交流、战乱及朝代更替使得雅乐制度破败不堪，宫廷燕乐中混入大量胡乐成分，隋文帝统一中原后，雅乐制度极为混乱。正如郑祖襄所说："隋朝的'开皇乐议'，同北魏、北齐、北周制定雅乐属于同一类的事情，但它所遇到的问题要比它们复杂得多。"[①]

开皇乐议从开皇二年开始，到开皇十四年最终确立仅用"黄钟一宫"，前后历时十三载，然直至大业六年仍有议乐之事件，笔者将此阶段视为开皇乐议的延续。可以说，开皇乐议始终贯穿了整个隋朝。从开皇二年至开皇九年为第一阶段，其中开皇七年为第一次高潮，议乐最终确立何妥"黄钟一宫"；开皇九年平陈至开皇十四年为议乐第二阶段，亦是开皇乐议的第二次高潮；从开皇十四年至隋大业六年为开皇乐议的延续阶段，不为开皇乐议之主体。开皇乐议中所确立的"黄钟一宫"调，并非开皇乐议之真正结果，相反，它促进了唐雅乐旋相为宫乃至以后的俗乐八十四调、燕乐二十八调等体系的确立。以下笔者对开皇乐议分阶段论说。

3.1 第一阶段特点分析

公元 581 年，隋文帝在北周基础上建立隋朝，年号开皇，建国初便改革旧制。据《资治通鉴》载："少内史崔仲方劝隋主除周六官，依汉、魏之旧，从之。置三师、三公及尚书、门下、内史、秘书、内侍五省，御史、都水二台，太常等十一寺，"[②]又《隋书·音乐志》载："高祖既受命，定乐，宫悬四面各二虡，通十二镈钟，为二十虡。……皇帝宫悬及登歌，与前同。……皇太子轩悬，去南面，设三镈钟於辰丑申。"[③]太常制度正式确立下来,并任命苏威为隋朝第一任太常卿，开皇元年便开始制礼作乐。

隋朝音乐是在雅乐多年变更和丧失的基础上而重建，混乱冗杂。开皇二年，齐黄门侍郎颜之推上书要求以梁乐正隋雅乐，这揭开了开皇乐议的序幕。据《隋书·音乐志》载："开皇二年，齐黄门侍郎颜之推上言：'礼崩乐坏，其来自久。今太常雅乐，并用胡声，请冯梁国旧事，考寻古典。'高祖不从，曰：'梁乐亡国之音，

[①]郑祖襄. "开皇乐议"中的是是非非及其他[J]. 中国音乐学，2001 年第 4 期.
[②]司马光. 资治通鉴·陈纪九卷一百七十五[M]. 北京：中华书局，1976：5433—5434.
[③]魏征. 隋书·志第九·音乐中[M]. 北京：中华书局，1973：343—344.

奈何遣我用邪？'是时尚因周乐，命工人齐树提检校乐府，改换声律，益不能通。"[1]隋文帝建国一年有余，仍"尚因周乐"，并且这种周乐还夹杂胡声，在隋朝祭典之上演奏，可谓违背常情、不合体统。因此，南朝旧臣颜之推上书以梁国旧声考寻古典，重新改正音乐，这是合乎常情的。然而，颜之推的上书遭到隋文帝的拒绝。于是命令齐树提等重订声律，但仍未成功，议乐进程扩大化。

开皇乐议初期，可供参考的音乐有北周、北齐及梁朝的音乐。北周乐"胡戎相兼"，且为前朝歌功颂德，遭隋文帝反对。北齐音乐源于北魏时保存的魏晋残余音乐，同时亦有胡乐成分，多为"洛阳旧乐"。关于"洛阳旧乐"，王小盾有明确论述："原由北魏祖莹据中原旧乐典造。北魏太武帝'破平统万，得古雅乐一部，正声歌曲五十曲'；孝文帝讨淮汉，宣武帝定寿春，得'江左所传中原旧曲：《明君》、《圣主》、《公莫》、《白鸠》之属，及江南吴歌、荆楚西声，总谓'清商'，至于殿庭宴飨兼奏之'；到祖莹典乐的普泰年间，尚有'古杂曲随调举之将五百曲'。这些大抵就是祖莹整理音乐的基础、营造金石的依据。北齐时候，莹子祖珽准此创革音乐，杂以西凉之曲，《洛阳旧乐》之名正式成立。隋代著名音乐家万宝常自幼师于祖珽，开皇初奉诏于宫廷制乐，'修《洛阳旧曲》'，'所为皆归于雅'。这一系统，源流有绪，在隋时影响甚大。"[2]南朝梁乐含有较多成分的古雅乐，同时亦有南朝清商乐。隋文帝虽感到周乐兼胡戎之音，并非华夏雅乐之正统，却又忌讳梁乐是亡国之音，正因如此，隋雅乐迟迟未定。

随着议正雅乐的扩大化，开皇二年至开皇七年，大量乐人、乐官投入其中。他们是协律郎崔赜、沛国公郑译、太学博士房晖远、太常萧吉及何妥等。据《隋书·音乐志》载："俄而柱国、沛公郑译奏上，请更修正。于是诏太常卿牛弘、国子祭酒辛彦之、国子博士何妥等议正乐。然沦谬既久，音律多乖，积年议不定。"[3]在议乐过程中，各官员各展其议，对音乐有着不同的主张和论述，久久不能形成统一见解。《隋书·郑译传》载："诏译参议乐事。译以周代七声废缺，自大隋受命，礼乐宜新，更修七始之义，名曰《乐府声调》，凡八篇。奏之，上嘉美焉。"[4]房晖远为太学博士，亦参与修正隋雅乐。《隋书·房晖远传》载："（房晖远）与沛公郑译修正乐章。"[5]《隋书·萧吉传》亦载萧吉"以本官太常考订古今阴阳书。……《乐谱》二十卷。"[6]萧吉不仅善于占卜，亦能正音律。由于各官员分别著书立说，意

[1]魏征.隋书·志第九·音乐中[M].北京：中华书局，1973：345.
[2]王小盾.南北文化融合与隋代音乐[J].贵州文史丛刊，1986年第2期.
[3]魏征.隋书·志第九·音乐中[M].北京：中华书局，1973：345.
[4]魏征.隋书·郑译传卷三十八[M].北京：中华书局，1973：1138.
[5]魏征.隋书·房晖远传卷七十五[M].北京：中华书局，1973：1716.
[6]魏征.隋书·萧吉传卷七十八[M].北京：中华书局，1973：1774.

见不一，且音乐“沦谬既久，音律多乖，积年议不定。高祖大怒曰：‘我受天命七年，乐府犹歌前代功德邪？’命治书侍御史李谔，引弘等下，将罪之。谔奏：‘武王克殷，至周公相成王，始制礼乐。斯事体大，不可速成。’高祖意稍解。”[①]直至隋文帝执政第七年（公元 587 年），参加开皇议乐的乐官对所讨论的问题进展仍旧不大。隋文帝十分气愤，欲治罪于牛弘等人。因治书侍御史李谔的美言与劝谏，牛弘及郑译等人免于牢狱之灾。

开皇七年，牛弘出任太常卿，总知乐事。此年诏求知音之士议正音乐，并成为议乐的第一次高潮。参与者有郑译、苏夔、万宝常、辛彦之、何妥、卢贲、萧吉、明克让等，其中以郑译、苏夔、万宝常的影响最大。据《隋书·音乐志》的记载，“译云：‘考寻乐府钟石律吕，皆有宫、商、角、徵、羽、变宫、变徵之名。七声之内，三声乖应，每恒求访，终莫能通。先是周武帝时，有龟兹人曰苏祗婆，从突厥皇后入国，善胡琵琶。听其所奏，一均之中间有七声。因而问之，答云：‘父在西域，称为知音。代相传习，调有七种。’以其七调，勘校七声，冥若合符。一曰娑陁力，华言平声，即宫声也。二曰鸡识，华言长声，即商声也。三曰沙识，华言质直声，即角声也。四曰沙侯加滥，华言应声，即变徵声也。五曰沙腊，华言应和声，即徵声也。六曰般赡，华言五声，即羽声也。七曰俟利箑，华言斛牛声，即变宫声也。’译因习而弹之，始得七声之正。然其就此七调，又有五旦之名，旦作七调。以华言译之，旦者则谓均也。其声亦应黄钟、太簇、林钟、南吕、姑洗五均，以外七律，更无调声。译遂因其所捻琵琶，弦柱相饮为均，推演其声，更立七均。合成十二，以应十二律。律有七音，音立一调，故成七调十二律，合八十四调，旋转相交，尽皆和合。仍以其声考校太乐所奏，林钟之宫，应用林钟为宫，乃用黄钟为宫；应用南吕为商，乃用太簇为商；应用应钟为角，乃取姑洗为角。故林钟一宫七声，三声并戾。其十一宫七十七音，例皆乖越，莫有通者。又以编悬有八，因作八音之乐。七音之外，更立一声，谓之应声。译因作书二十余篇，以明其指。至是译以其书宣示朝廷，并立议正之。”[②]这足以说明郑译八十四调理论是把传统七声与苏祗婆之胡琵琶的七声音阶进行对比，遂以铁尺为律，旋相为宫进行推演而产生。同时，对五旦引申为十二均，各为十二律，再用七音乘以十二律得到八十四调。在利用七声问题上，郑译与苏夔发生过争执。据《隋书·音乐志》载：“时邳国公世子苏夔，亦称明乐，驳译曰：‘《韩诗外传》所载乐声感人，及月令所载五音所中，并皆有五，不言变宫、变徵。’又《春秋左氏》所云：‘七音六律，以奉五声。准此而言，每宫应立五调，不闻更加变宫、变徵二调

[①]魏征. 隋书·志第九·音乐中[M]. 北京：中华书局，1973：345.
[②]魏征. 隋书·志第九·音乐中[M]. 北京：中华书局，1973：345—346.

为七调。七调之作，所出未详。'译答之曰：'周有七音之律，《汉书·律历志》，天地人及四时，谓之七始。黄钟为天始，林钟为地始，太簇为人始，是为三始。姑洗为春，蕤宾为夏，南吕为秋，应钟为冬，是为四时。四时三始，是以为七。今若不以二变为调曲，则是冬夏声缺，四时不备。是故每宫须立七调。'众从译议。"[①]开皇乐议第一阶段中，苏夔与郑译在关于五声与七声问题上是存在争议的，但大部分议员均同意郑译的主张，因此郑译在初期议乐中占上风。同时，苏夔与郑译亦存在意见相同之处，即乐府内的音乐以林钟为调首，失君臣之义，应以黄钟为调首。《隋书·音乐志》载："译又与夔俱云：'案今乐府黄钟，乃以林钟为调首，失君臣之义，清乐黄钟宫，以小吕为变徵，乖相生之道。今清雅乐黄钟宫，以黄钟为调首，清乐去小吕，还用蕤宾为变徵。'众皆从之。"[②]可见，以黄钟为调首是大家达成的共识。

开皇七年郑译定乐成，隋文帝十分欣喜，对其大加夸奖。《隋书·郑译传》中隋文帝说："律令则公定之，音乐则公正之。礼乐律令，公居其三，良足美也。"[③]然而，乐工万宝常听后，认为是亡国之音，不宜用作隋雅乐，并欲用水尺为律，重新调乐。《隋书·万宝常传》载："开皇初，沛国公郑译等定乐，初为黄钟调。宝常虽为伶人，译等每召与议，然言多不用。后译乐成奏之，上召宝常，问其可不，宝常曰："此亡国之音，岂陛下之所宜闻！"上不悦。宝常因极言乐声哀怨淫放，非雅正之音，请以水尺为律，以调乐器。"[④]万宝常懂乐律，其音偏好古雅，然由于地位低微，被当时的尚书右仆射苏威所否定。

何妥向来以学识渊博著称，备受隋文帝的信任。据《隋书·音乐志》载："（何妥）乃立议非十二律旋相为宫，曰：'经文虽道旋相为宫，恐是直言其理，亦不通随月用调，是以古来不取。若依郑玄及司马彪，须用六十律，方得和韵。今译唯取黄钟之正宫，兼得七始之妙义。非止金石谐韵，亦乃簨虡不繁，可以享百神，可以合万舞矣。'而又非其七调之义，曰：'近代书记所载，缦乐鼓琴吹笛之人，多云'三调'。三调之声，其来久矣。请存三调而已。'……或欲令各修造，待成，择其善者而从之。……遂先说曰：'黄钟者，以象人君之德。'及奏黄钟之调，高祖曰：'滔滔和雅，甚与我心会。'妥因陈用黄钟一宫，不假余律，高祖大悦，班赐妥等修乐者。自是译等议寝。"[⑤]何妥的一番言辞，让隋文帝非常高兴。开皇七年，隋文

[①]魏征.隋书·志第九·音乐中[M].北京：中华书局，1973：346.
[②]魏征.隋书·志第九·音乐中[M].北京：中华书局，1973：347.
[③]魏征.隋书·郑译传卷三十八[M].北京：中华书局，1973：1138.
[④]魏征.隋书·万宝常传卷七十八[M].北京：中华书局，1973：1784.
[⑤]魏征.隋书·志第九·音乐中[M].北京：中华书局，1973：347.

帝采取何妥“黄钟一宫”定律法，同时也准许其“三调”之说。第一阶段最终以何妥“黄钟一宫”调结束。

3.2 第二阶段特点分析

开皇九年，隋文帝南下平陈，获得大量南朝宫悬雅乐，同时亦获大量乐工、乐官和乐器。牛弘屡次上书重定雅乐，万宝常、祖孝徵等乐工也提出了自己的独到见解。这次议乐将开皇乐议推向高潮。

隋平陈后，音乐方面的收获主要有以下几点：其一，得到大量南朝清商乐、江左旧工及四悬乐器。对于南朝音乐，隋文帝大为赞赏，称之为“华夏正声”，并设立清商署掌管。《隋书·音乐志》载：“开皇九年平陈，获宋、齐旧乐，诏於太常置清商署，以管之。求陈太乐令蔡子元、于普明等，复居其职。”[①]又“高祖时，宫悬乐器，唯有一部，殿庭飨宴用之。平陈所获，又有二部，宗庙郊丘分用之。”[②]隋文帝对陈乐甚为喜爱，认为是雅正之音。《旧唐书·音乐志》有载：“开皇九年平陈，始获江左旧工及四悬乐器，帝令廷奏之，叹曰：‘此华夏正声也，非吾此举，世何得闻。’”[③]这些乐器及乐曲丰富了隋音乐，为议乐提供了客观基础。其二，得到陈律管十二枚，为定律提供了丰富的尺度。《隋书·律志》载：“遇平江右，得陈氏律管十有二枚，并以付弘。……弘又取此管，吹而定声。既天下一统，异代器物，皆集乐府，晓音律者，颇议考核，以定钟律。”[④]律管的完备为定乐创造了条件，隋文帝对所造之乐器也甚为满意。另外，平陈后得到晋前尺、梁表尺等十五等尺，为定乐打下了基础。《隋书·律志》中有：“诸代尺度一十五等”[⑤]之说。吴承洛对《隋书·律志》所载十五等尺有如下论述：“是为中国历代尺度记载之开演。若以朝代论，自周、新莽、后汉、迄魏、晋、东晋、前赵，及南朝之宋、齐、梁、陈，与北朝之后魏、东魏、西魏、北齐、北周，以止于隋；共十七朝。即以本时期内各代言之，亦有十四朝。诸代尺度实器之长，盖已完备，此为中国度量衡史上尺度详备特殊之时期。《隋志》所载尺度一十五等，均以晋前尺，即系以新莽嘉量之度考校参定者，为比较之标准，此又为特别之一点。”[⑥]

[①]魏征. 隋书·志第十·音乐下[M]. 北京：中华书局，1973：349.
[②]魏征. 隋书·志第十·音乐下[M]. 北京：中华书局，1973：374.
[③]刘昫. 旧唐书·志第八·音乐一[M]. 北京：中华书局，1975：1040.
[④]魏征. 隋书·志第十一·律历上[M]. 北京：中华书局，1973：391.
[⑤]魏征. 隋书·志第十一·律历上[M]. 北京：中华书局，1973：403.
[⑥]吴承洛. 中国度量衡史[M]. 北京：商务印书馆，1998：182.

开皇九年平陈后，隋朝尺度、音乐更加丰富，牛弘再度上书议定隋雅乐。《隋书·音乐志》载："牛弘奏曰：臣闻周有六代之乐，至韶、武而已。秦始皇改周舞曰五行，汉高祖改韶舞曰文始，以示不相袭也。……据此而言，递相因袭，纵有改作，并宗於韶。……故知乐名虽随代而改，声韵曲折，理应常同。前克荆州，得梁家雅曲，今平蒋州，又得陈氏正乐。史传相承，以为合古。且观其曲体，用声有次，请修缉之，以备雅乐。其后魏洛阳之曲，据《魏史》云'太武平赫连昌所得'，更无明证。后周所用者，皆是新造，杂有边裔之声。戎音乱华，皆不可用。请悉停之。"[①]牛弘主要论述到两点:其一，是音乐递相沿习的传统性。虽然随着朝代更替而改名，但其声韵曲折，未曾改变。其二，牛弘谈到陈氏音乐合古，应以陈乐为准定隋雅乐。相反，北周所用之乐多为胡乐和新造之声，戎音乱华，不可取。牛弘的上表未被隋文帝采纳，归其原因乃是正化未恰，无暇顾及。经晋王杨广再三上表请求，得到隋文帝的同意。《隋书·音乐志》中说："'制礼作乐，圣人之事也，功成化洽，方可议之。今宇内初平，正化未洽。遽有变革，我则未暇。'晋王广又表请，帝乃许之。"[②]

开皇九年十二月甲子，隋文帝下诏搜访知乐者。参与定乐的有牛弘、万宝常、何妥、苏夔、姚察、许善心、刘臻、虞世基等，他们各自发表见解，将本阶段的议乐推向高潮。《隋书·高祖纪》载："朕祗承天命，清荡万方。百王衰敝之后，兆庶浇浮之日，圣人遗训，扫地俱尽，制礼作乐，今也其时。……宜可搜访，速以奏闻，庶睹一艺之能，共就九成之业。"[③]于是各官员议定作乐，其中，万宝常和牛弘在本次议乐中贡献突出。

开皇十年，万宝常造水尺律，《隋书·律志》载："开皇十年万宝常所造律吕水尺，实比晋前尺一尺一寸八分六釐。今太乐库及内出铜律一部，是万宝常所造，名水尺律。说称其黄钟律当铁尺南吕倍声。南吕，黄钟羽也，故谓之水尺律。"[④]同时，万宝常亦提出八十四调理论之说。《北史·万宝常传》载："宝常因极言乐声哀怨淫放，非雅正之音，请以水尺为律，以调乐器，其声率下郑译调二律。并撰《乐谱》六十四卷。且论八音旋相为宫法，改弦移柱之变，为八十四调，一百四十四律，变化终於一千八百声。"[⑤]万宝常自幼师于祖珽，学习"洛阳旧乐"。他所修音乐含有众多雅声，这是其对音乐多年研讨的结果。然而，他听信一沙门之言，说自己的音乐乃是一胡僧所授，试图讨好隋文帝"好符瑞"心理，结果被苏威怒斥并取缔。

[①]魏征.隋书·志第十·音乐下[M].北京：中华书局，1973：349—351.
[②]魏征.隋书·志第十·音乐下[M].北京：中华书局，1973：351.
[③]魏征.隋书·高祖纪卷二[M].北京：中华书局，1973：34.
[④]魏征.隋书·志第十一·律历上[M].北京：中华书局，1973：408.
[⑤]李延寿.北史·万宝常传卷九十[M].北京：中华书局，1974：2982.

据《北史·万宝常传》载："苏威因诘宝常所为，何所传受。有一沙门谓宝常曰：'上雅好符瑞，有言征祥者，上皆悦之。先生当言徒胡僧受学，云是佛家菩萨所传音律，则上必悦。先生当言，所为可以行矣。'宝常遂如其言以答威。威怒曰：'胡僧所传，乃四夷之乐，非中国宜行。'其事竟寝。"[①]

开皇十二年，何妥与苏威、苏夔父子有争议，何妥上书苏威与其他官员有朋党之嫌，于是免去苏威及其朋党之职务。《隋书·何妥传》载："时上方使苏夔在太常，参议钟律。夔有所建议，朝士多从之，妥独不同，每言夔之短。高祖下其议，朝臣多排妥。妥复上封事，指陈得失，大抵论时政损益，并指斥当世朋党。于是苏威及吏部尚书卢恺、侍郎薛道衡等皆坐得罪。"[②]何妥能言善辩，甚得隋文帝的信任。另外，他还上表只奏"黄钟一宫"，用清、平、瑟三调声、八佾之舞和鞞、铎、巾、拂四舞，这得到了隋文帝的认可。

开皇乐议第二阶段中，太常卿牛弘两度上书隋文帝，阐明其议乐观点。其一是奏请用旋宫乐，被隋文帝否定，仍取"黄钟一宫"。《隋书·音乐志》载："牛弘遂因郑译之旧，又请依古五声六律，旋相为宫。雅乐每宫但一调，唯迎气奏五调，谓之五音。缦乐用七调，祭祀施用。各依声律尊卑为次。高祖犹忆妥言，注弘奏下，不许作旋宫之乐，但作黄钟一宫而已。"[③]可见，隋文帝用"黄钟一宫"作雅乐祭祀调的决心相当坚决。其二是牛弘与姚察、许善心、刘臻、虞世基等人言古旋宫之乐不可行的上书。牛弘为梁、陈乐用宫声之事寻找依据，同时用大量儒家经典以及阴阳五行学说来进一步解释"黄钟一宫"的合理性。《隋书·音乐志》有："今梁陈雅曲，并用宫声。按《礼》：'五声十二律，还相为宫。'卢植云：'十二月三管流转用事，当用事者为宫。宫，君也。'郑玄曰：'五声宫、商、角、徵、羽。其阳管为律，阴管为吕。布十二辰，更相为宫，始自黄钟，终于南吕，凡六十也。'皇侃疏：'还相为宫者，十一月以黄钟为宫，十二月以大吕为宫，正月以太簇为宫。余月放此。凡十二管，各备五声，合六十声。五声成一调，故十二调。'此即释郑译之明文，无用商、角、徵、羽为别调之法矣。《乐稽耀嘉》曰：'东方者，其声角，乐当宫于夹钟。余方各以其中律为宫。'若有商、角之理，不得云宫于夹钟也。又云：'五音非宫不调，五味非甘不和。'又《动声仪》：'宫唱而商和，是谓善本，太平之乐也。'《周礼》：'奏黄钟，歌大吕，以祀天神。'郑玄'以黄钟之钟，大吕之声为均。'均，调也。故崔灵恩云：'六乐十二调，亦不独论商、角、徵、羽也。'又云：'凡六乐者，皆文之以五声，播之以八音。'故知每曲皆须五声八音错综而能

[①]李延寿.北史·万宝常传卷九十[M].北京：中华书局，1974：2982.
[②]魏征.隋书·何妥传[M].北京：中华书局，1973：1715.
[③]魏征.隋书·志第十·音乐下[M].北京：中华书局，1973：351.

成也。《御寇子》云：‘师文鼓琴，命官而总四声，则废云浮，景风翔。’唯《韩诗》云：‘闻其宫声，使人温厚而宽大。闻其商声，使人方廉而好义。’及古有清角、清徵之流。此则当声为曲。今以五引为五声，迎气所用者是也。余曲悉用宫声，不劳商、角、徵、羽。何以得知？荀勖论三调为君首者，得正声之名，明知雅乐悉在宫调。已外徵、羽、角，自为谣俗之音耳。且西凉、龟兹杂伎等，曲数既多，故得隶于众调，调各别曲，至如雅乐少，须以宫为本，历十二均而作，不可分配余调，更成杂乱也。”[①]这实为牛弘等人见隋文帝用“黄钟一宫”的决心已定，附合之语。隋文帝认可了牛弘的奏议，令其定乐。

牛弘所修隋代音乐共分四类。分别为：皇后房内之乐、悬钟磬法、登歌法和文舞与武舞编制法。

（一）、房内乐方面，牛弘取王肃陈统之意，取缔钟声，同时将隋文帝所作《地厚》、《天高》二曲纳入房中乐。《隋书·音乐志》有：“高祖龙潜时，颇好音乐，常倚琵琶，作歌二首，名曰《地厚》、《天高》，托言夫妻之义。因即取之为房内曲。命妇人并登歌上寿并用之。职在宫内，女人教习之。”[②]

（二）、根据先秦典籍《国语》、《尚书大传》、《周官》、《乐纬》、《仪礼》等的记载，牛弘编排了乐悬钟磬法。《隋书·音乐志》曰：“悬钟磬法，七正七倍，合为十四。盖准变宫、变徵，凡为七声，有正有倍，而为十四也。……然据一均言也。宫、商、角、徵、羽为正，变宫、变徵为和，加倍而有十四焉。”[③]

（三）、根据《礼记》、《大戴礼记》、《尚书》等古典籍参阅历代登歌乐，定隋之登歌。《隋书·音乐志》有载：“登歌法，十有四人，钟东磬西，工各一人，琴、瑟、筝、筑各一人，并歌者三人，执节七人，并坐阶上。笙、竽、箫、笛、埙、篪各一人，并立阶下。悉进贤冠，绛公服。斟酌古今，参而用之。祀神宴会通行之。若有大祀临轩，陈于阶坛之上。若册拜王公，设宫悬，不用登歌。释奠则唯用登歌，而不设悬。”[④]

（四）、定文武、武舞工衣之制，在奏乐人数和装束上分别加以限定。其中，武舞六成，是为隋文帝歌颂一统天下之功德而作。《隋书·音乐志》载：“武，始而受命，再成而定山东，三成而平蜀道，四成而北狄是通，五成而江南是拓，六成复缀，以阐太平。”[⑤]显然，这些乐舞是沿袭了古代六大乐舞的形式，为颂扬隋文帝的功德而作，对政治上的统一具有教化作用。

[①]魏征.隋书·志第十·音乐下[M].北京：中华书局，1973：353—354.
[②]魏征.隋书·志第十·音乐下[M].北京：中华书局，1973:354.
[③]魏征.隋书·志第十·音乐下[M].北京：中华书局，1973:354.
[④]魏征.隋书·志第十·音乐下[M].北京：中华书局，1973：357—358.
[⑤]魏征.隋书·志第十·音乐下[M].北京：中华书局，1973：358.

开皇十四年新乐定，何妥、许善心、孔德绍等皆作诗感怀。现摘录几首作简要分析：

东海馀风大，陶唐遗思深。何如观遍舞，揍鼓间搥金。清管调丝竹，朱弦韵雅琴。八行陈树羽，六德审知音。至道兼韶濩，充庭总韎任。高天度流火，落日广城阴。百神谐景福，万国仰君临。大乐非钟鼓，且用戒民心。[①]

——何妥《乐部曹观乐诗》

大君膺寶历，出豫表功成。钧天金石響，洞庭弦管清。八音动繁会，九变叶希声。和云留睿赏，薰风悦圣情。盛烈光韶濩，易俗迈咸英。窃吹良无取，率舞抃群生。[②]

——孔德绍《观太常奏新乐》

昔人梦上帝，尚喜颂君天。况兹开景业，作乐武功宣。大雅废还理，乘风毁更悬。中和诚易拟，韶夏讵相沿。犍为磬飨徹，嶰谷管声传。小臣滥清耳，长奉南风弦。[③]

——卞斌《和孔侍郎观太常新奏乐诗》

这些文人均从乐器的运用、规模的盛大、音乐的不相沿袭方面，歌颂了新乐定后的欢愉心情，为隋文帝一统中原后的丰功伟绩歌功颂德，影响深远，然而这些音乐均用“黄钟一宫”一调，在短时期内造成了其他乐调的无形遗失。据《隋书·音乐志》载：“故隋代雅乐，唯奏黄钟一宫，郊庙飨用一调，迎气用五调。旧工更尽，其余声律，皆不复通。或有能为蕤宾之宫者，飨祀之际肆之，竟无觉者。”[④] “黄钟一宫”的直接结果是导致了隋以后几年中仅用这一调，这种现象直至大业元年方有改变。

3.3 开皇乐议后期雅乐变化

开皇十四年（公元 594 年）乐定，至隋炀帝大业六年（公元 610 年），是开皇乐议的延续阶段，在这七年中共有五次议乐活动。从开皇十四年乐定，至大业元年（605 年）的乐改，“黄钟一宫”仅延续了十年之久，因此，“黄钟一宫”的地位并非稳若泰山。

仁寿元年（601 年），皇太子杨广上言，认为清庙歌辞文辞浮华，不足以用于雅乐，需订正。于是，雅乐歌辞做了第一次改动。据《隋书·音乐志》载：“炀帝初为皇太子，从飨于太庙，闻而非之。乃上言曰：‘清庙歌辞，文多浮丽，不足以述宣功德，请更议定。’于是制诏吏部尚书、奇章公弘，开府仪同三司、领太子洗马

[①]逯钦立. 先秦汉魏晋南北朝诗隋诗[M]. 北京：中华书局，1983:2658.
[②]逯钦立. 先秦汉魏晋南北朝诗隋诗[M]. 北京：中华书局，1983:2722.
[③]逯钦立. 先秦汉魏晋南北朝诗隋诗[M]. 北京：中华书局，1983:2728.
[④]魏征. 隋书·志第十·音乐下[M]. 北京：中华书局，1973:354.

柳顾言，秘书丞、摄太常少卿许善心，内史舍人虞世基，礼部侍郎蔡徵等，更详故实，创制雅乐歌辞。”[①]在祠圆丘的雅乐中，奏乐程序规定为《昭夏》、《皇夏》、《誠夏》、《需夏》、《肆夏》。因此，不仅对清庙歌辞有所改变，奏乐顺序亦有严格规定。

第二次雅乐改作是在仁寿二年（602 年）。许善心加摄太常少卿，与牛弘等议定礼乐。《隋书·许善心传》载：“（仁寿）二年，加摄太常少卿，与牛弘等议定礼乐，”[②]同年，诏杨素、苏威和牛弘等议定五礼。

仁寿四年（604 年），众多官员集于长安讨论礼乐律历之法。刘焯提出其对张胄玄历的看法，并发表对律吕制定的见解，所论大抵是指出三分损益法的缺陷，“旧计未精，终不复始”。《隋书·律历志》载其定律所论：“其黄钟管六十三为实，以次每律减三分，以七为寸法。约之，得黄钟长九寸，太簇长八寸一分四厘，林钟长六寸，应钟长四寸二分八厘七分之四。其年，高祖崩，炀帝初登，未遑改作，事遂寝废。”[③]虽然刘焯律因隋文帝驾崩而未被施用，但他敢于打破数千年来的传统三分损益法，实为个人创举，同时，他为后人创建平均律提供了经验教训。正如戴念祖所云：“以长度上等差数列定律决不能旋宫转调。”[④]

大业元年（公元 605 年），隋炀帝即位，下诏重修高庙乐。由于乐人、乐器、新创乐曲的增多，所作乐曲仍未被采用。《隋书·音乐志》载：“顾言等后親，帝复难于改作，其议竟寝。”[⑤]然而，之后又新造高祖庙歌九首，定殿前乐工歌十四首，议修一百零四首乐曲。在这一百零四首乐曲中，打破了开皇十四年，只用“黄钟一宫”调的决定。据《隋书·音乐志》载：“其五曲在宫调，黄钟也；一曲应调，大吕也；二十五曲商调，太簇也；一十四曲角调，姑洗也；一十三曲变徵调，蕤宾也；八曲徵调，林钟也；二十五曲羽调，南吕也；一十三曲变宫调，应钟也。”[⑥]这次议乐与前几次相比，规模甚大，并将十几年开皇乐议所定“黄钟一宫”调的常规打破。

大业二年（公元 606 年），隋炀帝下诏用梁表尺调钟磬八音。《隋书·律历志》有云：“大业二年，乃诏改用梁表律调钟磬八音之器，比之前代，最为合古。”[⑦]又“（梁表尺）即奉朝请祖恒所算造铜圭影表者也。经陈灭入朝。大业中，议以合古，乃用之调律，以制钟磬等八音乐器。”[⑧]当时隋炀帝及其官员皆以为梁表尺合古，所

[①]魏征. 隋书·志第十·音乐下[M]. 北京：中华书局，1973:360.
[②]魏征. 隋书·许善心传卷五十八[M]. 北京：中华书局，1973：1427.
[③]魏征. 隋书·志第十一·律历上[M]. 北京：中华书局，1973：392.
[④]戴念祖. 中国物理学史大系—声学史[M]. 长沙：湖南教育出版社，2001：266.
[⑤]魏征. 隋书·志第十·音乐下[M]. 北京：中华书局，1973:373.
[⑥]魏征. 隋书·志第十·音乐下[M]. 北京：中华书局，1973:373.
[⑦]魏征. 隋书·志第十一·律历上[M]. 北京：中华书局，1973：392.
[⑧]魏征. 隋书·志第十一·律历上[M]. 北京：中华书局，1973：404.

以用之调律。这种尺实为平陈得十五等尺之一种，其黄钟尺有三种。按《隋书·律历志》的记载，其容黍量分别为九百二十五粒、九百一十粒、一千一百二十粒不等。同年，在礼制制定、仪卫卤簿制度上也有新改创。《资治通鉴》“大业二年”条有：“二月，丙戌，诏吏部尚书牛弘等议定舆服、仪卫制度。以开府仪同三司何稠为太府少卿，使之营造，送江都。……又作黄麾三万六千人仗，及辂辇车舆，皇后卤簿，百官仪服，务为华盛，以称上意。”[①]

最后一次议定音乐是在大业六年（公元 610 年），隋炀帝扩大原魏、北齐、本周、陈朝的乐人，配太常，并在关中设坊置放，与前代相比，规模空前。柳顾言上奏增加祭享歌辞、造飨宴殿庭宫悬乐器、增设房内乐，同时也增加了钟、磬乐器的使用。《隋书·音乐志》载：“高祖时，宫悬乐器，唯有一部，殿庭飨宴用之。平陈所获，又有二部，宗庙郊丘分用之。至是并于乐府藏而不用。更造三部：五郊二十架，工一百四十三人。庙庭二十架，工一百五十人。飨宴二十架，工一百七人。舞郎各二等，并一百三十二人。”[②]隋文帝时有宫悬乐器一架，平陈后又得一架，因此，宗庙和郊丘祭祀时可以分用。隋炀帝大业六年，又增三架宫悬乐器，五郊、庙庭、飨宴均俱。此年，又定皇太子轩悬之法，古代雅乐制度始备。另外，隋炀帝还依梁制，制作宴飨鼓吹十二案。“案别有錞于、钲、铎、军乐鼓吹等一部。案下皆熊罴貙豹，腾倚承之，以象百兽之舞。”[③]在演奏时的乐器配置及乐工妆束上均有严格规定。

大业六年以后，没有再次修正雅乐的记录。至此，开皇乐议后期雅乐修改宣告结束。

小　结

隋朝开皇乐议实为统治阶级对雅乐文化的一种反思现象，它贯穿于整个隋朝之中，持续十多年，究其原因，乃是数千年来胡、俗乐的融合和朝代更替中雅乐成分的丧失。

第一阶段（开皇二年——开皇九年）中，从颜之推首先提出以梁乐议定隋雅乐到开皇七年仅取何妥“黄钟一宫”定乐，反映出隋文帝用“黄钟一宫”为政治统治服务的决心和其好符瑞心态，关于这一点，将在下章详论。关于雅乐，从周公治礼

[①]司马光.资治通鉴卷一百八十[M].北京：中华书局，1976：5623.
[②]魏征.隋书·志第十·音乐下[M].北京：中华书局，1973:374.
[③]魏征.隋书·志第十·音乐下[M].北京：中华书局，1973:382.

作乐开始就与政治统治紧密相联，为统治阶级歌功颂德，并非用来享受。也正因如此，“黄钟一宫”的提出，必为最高统治者隋文帝所采纳。第二阶段（开皇九年——开皇十四年）中，隋文帝平陈得到陈朝雅乐和清商乐，音乐更为丰富，迎来了议乐的第二次高潮。牛弘、万宝常等人分别提出自己的观点并重新制定了音乐，但仍未能摆脱仅取“黄钟一宫”的命运。“黄钟一宫”的运用使得其它调无形遗失，然而，十多年后，开皇乐议中未被采用的“旋相为宫”却为大唐雅乐和俗乐所采用，为以后雅乐调及俗乐调的繁荣做出巨大贡献。开皇乐议后期（开皇十四年——大业六年），是“黄钟一宫”走向破坏的过程，“黄钟一宫”的破坏正说明了“旋相为宫”强大的生命力。祖孝孙将“旋相为宫”用于大唐雅乐中，促进了以后燕乐和雅乐的繁荣。

开皇乐议在中国音乐史中地位重要、影响深远，是研究中国雅乐不可或缺的一部分。特别是其中重要官员、音乐家对音乐的见解，透过这些，对其音乐理论、音乐思想进行重新审视，能够更好的见证隋朝音乐文化形态。在接下来的一章中，笔者将对重要音乐家的理论和音乐思想展开探析。

第 4 章 开皇乐议各派代表人物

4.1 郑译及其音乐理论

郑译是开皇乐议中的重要代表人物之一。他在苏祗婆五旦七调基础上，用七声十二律旋相为宫之法创立八十四调理论体系，虽然在当时历史背景条件下，其音乐理论未被采用，但对唐以后的燕乐调及俗乐调产生巨大影响，在中国乐律史上意义深远。

郑译（540—591 年），字正义，荥阳开封人，其祖父郑琼，为魏时太常，父亲郑道邕，任北周司空。《隋书·郑译传》有："译颇学识，兼知钟律，善骑射"[①]的记载。郑译祖父为北魏太常卿，他自幼受其祖父耳濡目染，颇识钟律亦是无可厚非。北周武帝时，郑译颇受赏识，拜银青光禄大夫，转左侍上士，"与仪同刘昉恒侍帝侧。"[②]郑译幼时在显赫的家庭中成长，这炼就了其在官场上察言观色的敏锐眼光，为其以后的政治生涯做了铺垫。

幼年的郑译和隋文帝有同学之旧，关系相当融洽。周武帝死后，周宣帝即位，常忌恨隋文帝，欲杀之而除后患，郑译数次为隋文帝帮腔，幸免一死。后来郑译帮隋文帝篡权建隋，隋文帝授其为上柱国，免十死。"俄而进位上柱国，恕以十死"[③]由此可见，郑译和隋文帝不但有同学之旧，更是隋文帝的开国功臣和谋士，甚得隋文帝信任。

郑译因懂乐律而多次奉诏定乐。《隋书·郑译传》有载："译以周代七声废缺，自大隋受命，礼乐宜新，更修七始之义，名曰《乐府声调》，凡八篇。"[④]郑译不同意苏夔的五声观点，主张采用七声，是谓七始。后来郑译的七始之义得到众多议乐官员和乐工的同意。著作《乐府声调》对其音乐理论有着精细的说明，由于失传，使得后人对其乐律研究带来了不便，尽管如此，郑译在中国音乐史中的地位是不可泯灭的。郑译制乐成，隋文帝大悦，安慰他说："律令则公定之，音乐则公正之。礼乐律令，公居其三，良足美也。"[⑤]

[①]魏征. 隋书·列传第三·郑译卷三十八[M]. 北京：中华书局，1973：1135.
[②]魏征. 隋书·列传第三·郑译卷三十八[M]. 北京：中华书局，1973：1135.
[③]魏征. 隋书·列传第三·郑译卷三十八[M]. 北京：中华书局，1973：1137.
[④]魏征. 隋书·列传第三·郑译卷三十八[M]. 北京：中华书局，1973：1138.
[⑤]魏征. 隋书·列传第三·郑译卷三十八[M]. 北京：中华书局，1973：1138.

4.1.1“八十四调”

开皇七年，郑译根据其所学习的苏祇婆五旦七调理论，首次提出了他精心推演而产生的八十四调理论体系。《隋书·音乐志》载：“译遂因其所捻琵琶，弦柱相饮为均，推演其声，更立七均。合成十二，以应十二律。律有七音，音立一调，故成七调十二律，合八十四调，旋转相交，尽皆和合。”[①]这段记载成为郑译八十四调理论体系的见证。郭沫若对这段材料曾提出怀疑，他说：“总之，《万宝常传》明明说八十四调是万宝常所‘特创’，而《音乐志》中却爬出了郑译的八十四调来。”[②]郭沫若坚信郑译本没有自己的音乐理论，他的八十四调乃是剽窃于万宝常，从其论述来看，显然他怀疑《音乐志》的作者记载不准确。郭沫若《隋代大音乐家万宝常》一文发表后，众多音乐史研究者，诸如李石根、刘镇钰等分别提出自己的观点，并证明了郑译的八十四调理论和万宝常的八十四调理论实为两种不同理论，他们的依据各不相同。万宝常是古雅乐的恢复者，其乐声皆归于雅；相反，郑译是开皇乐议中的革新派，其八十四调是在苏祇婆五旦七调基础上推演而成，出发点显然不同。从行文来看，李石根、刘镇钰等人的观点更为客观。李石根提到郭沫若的四个观点，其一是：“‘万宝常虽为伶人，译等每召与议，然多不用’。从这点开始，就给郑译戴上了‘剽窃’万宝常八十四调的帽子。”[③]笔者认为，郑译之所以不用万宝常的理论，是因为万宝常的理论皆归于雅。万宝常从幼师于祖孝徵，力图重修杂以“西凉之曲”的洛阳旧乐，而郑译主张的是借鉴龟兹五旦七调理论而继续扩充、演变所形成的八十四调理论，乃为俗乐，这与万宝常所主张的雅乐是格格不入的，也正因如此，郑译多不用万宝常之言。

郑译和万宝常定律时所使用的尺度及理论形成时间上是不同的。开皇七年，郑译定乐成，隋文帝诏万宝常询问，万宝常答曰：“此亡国之音，岂陛下所宜闻！”[④]由此可见，郑译之八十四调理论应在万宝常之前。万宝常与郑译之音乐实为两种不同理论体系，具体来说是雅乐与俗乐之间的冲突。

万宝常何以斥责郑译之音乐为亡国之音呢？刘镇钰对此有着精辟论述：“郑译因为接触西域音乐较多，又曾向苏祇婆学过胡乐，掌握了琵琶演奏技法，他所编排的音乐，肯定有不少西域音乐成份。……同时，郑译又是中原开封人氏，他搞的音乐，汉族成分定然也不会少，所以，这部乐必然是中西混合的‘合成派’音乐，它既不是纯正的华夏雅音，也非南朝梁代旧乐，为此，万宝常方贬之为‘亡国之

[①]魏征.隋书·志第九·音乐中[M].北京：中华书局，1973：346.
[②]郭沫若.郭沫若全集·历史编第四卷[M].北京：人民出版社1982：150—151.
[③]李石根.关于郑译与万宝常的两个八十四调[J].交响.1990年第1期.
[④]李延寿.北史·万宝常传卷九十[M].北京：中华书局1974：2982.

音'。"[①]隋文帝得知郑译所造之乐为亡国之音后，甚为不悦，决定让万宝常重修雅乐。万宝常领诏并于开皇十年以水尺为律重修雅乐。李石根认为："单以郑译与万宝常两个八十四调来论，前者是以铁尺为律，且成于后者之前，后者之产生，主要是不满于前者，才请命以水尺为律，于开皇十年形成，何以说郑译的八十四调偷自万宝常。"[②]既然郑译与万宝常的两个八十四调理论不同，又如何给二者之理论定论？万宝常的八十四调是以雅乐七声音阶为基础，用十二律乘以七声而产生。《北史·万宝常传》载："宝常因极言乐声哀怨淫放，非雅正之音，请以水尺为律，以调乐器，其声率下郑译调二律。"[③]可见，万宝常的音律低郑译二律。郑译八十四调则是在俗乐传统音阶基础上，借鉴苏祗婆五旦七调理论推演而产生。《隋书·音乐志》载："仍以其声考校太乐所奏，林钟之宫，应用林钟为宫，乃用黄钟为宫；应用南吕为商，乃用太簇为商；应用应钟为角，乃取姑洗为角。"[④]对二者八十四调作如下对比：

俗律			黄钟	大吕	太簇	夹钟	姑洗	仲吕	蕤宾	林钟	夷则	南吕	无射	应钟	清黄钟
郑译音阶			徵		羽		变宫	宫		商		角	清角		徵
雅律	黄钟	大吕	太簇	夹钟	姑洗	仲吕	蕤宾	林钟	夷则	南吕	无射	应钟	清黄钟	清大吕	清太簇
万宝常音阶	宫		商		角		变徵	徵		羽		变宫	宫		商

通过对比可见，万宝常之理论低郑译二律，为雅乐调；相反，郑译八十四调是在苏祗婆五旦七调理论下形成的俗乐调。郑译为革新派。

4.1.2"三声乖应"（三声并戾）

郑译乐议中提到三声乖应。三声乖应实为郑译所坚持的古音阶与当时太乐所用音阶相比之下，有三个音合不上的情况。《隋书·音乐志》载："译云：'考寻乐府钟石律吕，皆有宫、商、角、徵、羽、变宫、变徵之名。七声之内，三声乖应，每恒求访，终莫能通。"[⑤]又"仍以其声考校太乐所奏，林钟之宫，应用林钟为宫，

[①]刘镇钰. 隋代音乐家郑译[J]. 中国音乐学. 1991 年第 3 期.
[②]李石根. 关于郑译与万宝常的两个八十四调[J]. 交响. 1990 年第 1 期.
[③]李延寿. 北史・万宝常传卷九十[M]. 北京：中华书局 1974：2982.
[④]魏征. 隋书・志第九・音乐中[M]. 北京：中华书局，1973：346.
[⑤]魏征. 隋书・志第九・音乐中[M]. 北京：中华书局，1973：345.

乃用黄钟为宫；应用南吕为商，乃用太簇为商；应用应钟为角，乃取姑洗为角。故林钟一宫七声，三声并戾。其十一宫七十七音，例皆乖越，莫有通者。”[①]此处，郑译提到两对名词，即：乐府和太乐，三声乖应和三声并戾。从秦汉间相关职官志来看，乐府主管俗乐，太乐主管雅乐。随着朝代更替，乐府和太乐的差别不再明显，在《晋书》中便直书“太乐乐府”；北朝时期则是“戎华兼采”，“宫悬之器仍杂西凉之曲”；至隋代，太乐即为乐府；唐代便不再有乐府，太乐署兼管雅俗乐。黄翔鹏亦说：“郑译前称乐府，后称太乐的，实是同一个音乐机构。”[②]又说：“前说‘乖应’，后说‘并戾’，其实讲的也是一回事。不过是讲七声之中有三声合不上郑译的古音阶理论而已。”[③]另外，郑译所坚持的以林钟为宫的调式在《隋书·音乐志》中有记载：“译又与夔俱云：‘案今乐府黄钟，乃以林钟为调首，失君臣之义，清乐黄钟宫，以小吕为变徵，乖相生之道。今清雅乐黄钟宫，以黄钟为调首，清乐去小吕，还用蕤宾为变徵。’”[④]为了更好的解释“三声乖应”，将郑译以林钟为宫的古音阶理论和太乐所用黄钟为宫、以林钟为调首的调式列表对比如下：

乐律	林钟	夷则	南吕	无射	应钟	黄钟	大吕	太簇	夹钟	姑洗	仲吕	蕤宾	林钟
郑译乐（林钟宫古音阶）	宫		商		角		变徵	徵		羽		变宫	宫
	1		2		3		#4	5		6		7	1
太乐（黄钟为宫，林钟为调首）	1		2	b3		4		5		6	b7		1
	徵		羽	闰		宫		商		角	变徵		徵

由表可见，b3 与 3，4 与#4，b7 与 7 为“三声乖应”的三对音。郑译所坚持的是

[1]魏征. 隋书·志第九·音乐中[M]. 北京：中华书局，1973：346.
[2]中国艺术研究院音乐研究所编. 黄翔鹏文存[M]. 济南：山东文艺出版社 2007：320.
[3]中国艺术研究院音乐研究所编. 黄翔鹏文存[M]. 济南：山东文艺出版社 2007：320.
[4]魏征. 隋书·志第九·音乐中[M]. 北京：中华书局，1973：347.

以林钟为宫的古音阶，而当时太乐实际使用的是以林钟为调首、以黄钟为宫的燕乐音阶，即清商燕乐徵调式。

对于“三声乖应”两种调式的研究，尚不乏专家学者，且取得了不同成就。黄翔鹏先生立足于中国传统清商乐，得出太乐实为降低七级音的清商音阶的结论。[①]夏野先生在《“苏祗婆琵琶调”新解》一文中将苏祗婆琵琶调与雅乐林钟宫调相对比，来解释郑译的“三声乖应”现象，他认为龟兹音阶“实际上乃是一个以林钟为徵的燕乐徵调音阶。”[②]郑祖襄先生亦是立足于苏祗婆所传西域乐调体系，认为：“胡乐的‘黄钟’比太常雅乐黄钟高五律（即高纯四度）；胡乐音阶和雅乐音阶五正声相同，但两个变音不同”[③]来解释“三声并戾”现象。以上学者虽然研究角度不同，但都统一到一个点上，即太乐是以林钟为调首、以黄钟为宫的燕乐音阶。

赵为民在其著作中从古印度的萨音阶和玛音阶出发，指出“三声并戾”是“郑译用以黄钟为玛（即宫）音的印度玛音阶与以林钟为宫音的雅乐音阶相比较的结果。”[④]

“三声乖应”现象是郑译将当时太乐用调与他所坚持的林钟为宫的古音阶相对比时的一个发现，同时也说明当时的太乐实为清商燕乐徵调式。

4.1.3“八音之乐”（“应声”说）

关于八音之乐，需弄清三个问题。其一，郑译为何另加一声——应声，创八音之乐；其二，应声在音阶中居何位置；其三，应声一音影响如何。《隋书·音乐志》载：“又以编悬有八，因作八音之乐。七音之外，更立一声，谓之应声。”[⑤]又“周之璧翣，殷之崇牙，悬八用七，尽依《周礼》备矣。”[⑥]可见，周代就已有“编悬有八”的说法，古代虽没有“八音之乐”的说法，但已有八音。又《隋书·音乐志》载：“悬钟磬法，每虡准之，悬八用七，不取近周之法悬七也。”[⑦]至北周时，以前的八音排列制度改为七音，隋代仍沿用。郑译为恢复周以前的八音制度，再设一音，这一音就是应声。

《隋书·音乐志》中只提到郑译“更立一声，谓之应声”，对于当时的七声音阶未曾说明。当时有雅乐古音阶、清商俗乐音阶和新音阶三种。由于古音阶原先就

[①]中国艺术研究院音乐研究所编. 黄翔鹏文存[M]. 济南：山东文艺出版社. 2007：320.
[②]夏野. “苏祗婆琵琶调”新解[J]. 中国音乐，1985 年第 1 期.
[③]郑祖襄. “开皇乐议”中的是是非非及其他[J]. 中国音乐学，2001 年第 4 期.
[④]赵为民. 唐代二十八调理论体系研究[M]. 北京：商务印书馆，2006：53.
[⑤]魏征. 隋书·志第九·音乐中[M]. 北京：中华书局，1973：346.
[⑥]魏征. 隋书·志第九·音乐中[M]. 北京：中华书局，1973：347.
[⑦]魏征. 隋书·志第十·音乐下[M]. 北京：中华书局，1973：355.

有应声之名，固不可能为古音阶。另外，李石根认为不可能为清商音阶。他说："我们先得弄清它的第七级闰音（即 ^{b}b）。如果更立一声为应声的话，就应该变徵（$^{\#}f$），这不可能，因为它和闰音在同一音阶中是势不两立的。"[①]相反，在清商音阶闰音的上边加了一个应声，就使它变成了新音阶。将古音阶、新音阶、清商音阶列表如下：

律名	黄钟	大吕	太簇	夹钟	姑洗	仲吕	蕤宾	林钟	夷则	南吕	无射	应钟	清黄钟
古音阶	宫		商		角		变徵	徵		羽		变宫	宫
新音阶	清角		徵		羽		变宫	宫		商		角	清角
清商音阶	闰		宫		商		角	清角		徵		羽	闰

由表可见，新音阶的变宫，正处在古音阶的变徵位置，而这个相当于古音阶变徵的新音阶变宫，正好位于清商音阶的闰与宫之间，成为八音之乐。应声一音的加入，使清商音阶变为新音阶，这解决了古音阶与清商音阶不能旋宫转调的矛盾。

古代的"八音之乐"理论均存在于音阶实践当中。黄翔鹏总结古代三种不同音阶应声的位置时说："存在着太乐乐府'清商音阶'的八音之乐，应声在闰、宫之间；又有大业间'古音阶'的八音之乐，应声在宫、商之间；还有'新音阶'的八音之乐，应声在和、徵之间。"[②]

李石根多年致力于西安鼓乐的研究。他认为，在我国传统民间乐种中，仍然保留着郑译所说的八音之乐传统。"西安鼓乐"中的"勾"音即是当时郑译所立的"应声"一音。[③]

---

[1]李石根. 简论八音七声音阶[J]. 交响，1988 年第 1 期.
[2]中国艺术研究院音乐研究所编. 黄翔鹏文存[M]. 济南：山东文艺出版社，2007：327.
[3]李石根. 关于郑译与万宝常的两个八十四调[J]. 交响，1990 年第 1 期.

综上所述，“八音之乐”在隋代以前未被命名，但却实际存在。郑译根据隋代七声音阶，参考古雅乐，更立一声，解决了“古音阶”与“清商音阶”旋宫转调中的困难，同时，“应声”一音在当时实践中的八音之乐中亦是普遍存在，并能在我国民间音乐的传统中发现其孑遗，西安鼓乐中“勾”音的存在正说明了这一点。郑译之理论虽然未在“开皇乐议”中得到普遍运用，但对后世乐律的发展可谓功不可没。

4.2 何妥的音乐观分析

何妥、苏夔、牛弘参与开皇乐议并分别提出各自观点，虽然各人的观点均存在差异，有些地方甚至大相径庭，但从他们三人的相关论述来看，他们均为雅乐的复古派。

4.2.1 何妥简述

何妥，字栖凤，西城（今陕西安康）人。其父何细胡，曾经到蜀地经商，后安家于郫县（今四川省成都市近郊），侍奉梁朝武陵王萧纪，管理金帛等物品，后来发家致富，成为西州一大商人。可见，何妥自幼具备良好的经济背景，这为其以后进入朝政打下了良好的基础，积累了丰富经验。《隋书·何妥传》记载：“妥少机警，八岁遊国子学，助教顾良戏之曰：‘汝既姓何，是荷叶之荷，为是河水之河？’应声答曰：‘先生姓顾，是眷顾之顾，是新故之故？’众咸异之。十七，以技巧事湘东王，后知其聪明，召为诵书左右。……江陵陷，周武帝尤重之，授太学博士。……高祖受禅，除国子博士，加通直散骑常侍，进爵为公。”[①]可见，何妥机警聪敏、知识广博，在周、隋两代均任朝廷的要职，深受信任。

何妥是隋初开皇乐议中的重要人物之一。关于何妥其人，后人在评论中，大多持否定态度。《文献通考》中引用致堂胡氏语说：“何妥，佞人也……寓意于黄钟，帝果悦而从之。”[②]郭沫若先生在《隋代大音乐家万宝常》一文中说：“有一派极右派是何妥。他既不懂音乐，又不谙学理，……完全以卑劣的心事而从事破坏。……对于名公巨卿的郑、苏，都在使用手腕的那位老狯何妥，对于万宝常所表示的态度于史籍上没有明文。我推想起来，应该是采取的最卑劣的手段——默杀。”[③]郭沫若曾认为何妥是极右派，既不懂音乐，又不识学理，是一位使用手腕

[①]魏征. 隋书・列传第四十・何妥传[M]. 北京：中华书局，1973：1710.
[②]马端临. 文献通考・乐四卷一百三十一[M]. 北京：中华书局. 1984：1167.
[③]郭沫若. 郭沫若全集・历史编第四卷[M]. 北京：人民出版社 1982：147—149.

的老狯。这样评价是否客观？笔者认为：何妥不仅精通音乐，而且更精通政治。司马迁在《史记·乐书》中说："声音之道，与正通矣。宫为君，商为臣，角为民，徵为事，羽为物。五者不乱，则无慆懘之音矣。"[①]何妥仅取"黄钟一宫"，用它统领众音，确立皇权，这体现了乐与政通中音乐为政治服务的观点。因此说"黄钟一宫"调的提出，是为确立隋朝的政治统治服务，这是隋文帝采纳其"黄钟一宫"调之说的主要原因。

4.2.2 黄钟一宫

开皇九年（公元 589 年）平陈朝，俘虏大批乐工，得到大量南朝清商乐及雅乐，这使原本混乱的隋朝雅乐体系更为复杂，于是隋文帝及朝廷官员重新议订音乐。议乐过程中，何妥不同意十二律旋相为宫的说法。为维护政治统治，他主张采取"黄钟一宫"。据《隋书·音乐志》引《韩诗》所云："闻其宫声，使人温厚而宽大"。[②] "黄钟一宫"调有利于隋文帝的政治统治，得到隋文帝的认可。

何妥曾与隋文帝论述其年轻时酷爱音乐的情况："臣少好音律，留意管弦，年虽耆老，颇皆记忆。及东土克定，乐人悉返，访其逗留，果云是梁人所教。"[③]何妥幼年爱好音律，及至老年，仍能辨别当时宫廷所奏之乐为梁之旧曲。因此，其深谙古乐应是无疑。对雅乐"深乖古意"是隋文帝认可何妥的奏议并采取其观点的原因之一，然何妥更懂政治，并利用音乐来巩固隋朝统治，这成为隋文帝相信他"黄钟一宫"调的最主要原因。

何妥是一位出色政治家。苏威在朝廷位高权重、兼领五职、备受信任，然何妥上书八事谏之。据《隋书·何妥传》载："妥又上八事以谏：'其一事曰：臣闻知人则哲，惟帝难之。孔子曰：'举直错诸枉则民服，举枉错诸直则民不服'。由此言之，政之治乱，必慎所举，故进贤受上赏，蔽贤蒙显戮。'"[④]何妥深知治国须善用人之道：用贤人可使百姓信服，听奸人之言必遭民怨。对篡周建隋的隋文帝来说，这一建议可以笼络民心，因此十分可贵。又"臣闻爵人于朝，与士共之，刑人于市，与众弃之。伏见留心狱讼，爱人如子，每应决狱，无不询访群公，刑之不滥，君之明也。刑既如此，爵亦宜然。若有懋功简在帝心者，便可擢用。自斯以降，若选重官，必须参以众议，勿信一人之举。则上不偏私，下无怨望。"[⑤]何妥告诫隋

[①]司马迁. 史记·乐书第二卷二十四[M]. 北京：中华书局. 2002：1181.
[②]魏征. 隋书·志第十·音乐下[M]. 北京：中华书局，1973：353.
[③]魏征. 隋书·列传第四十·何妥传[M]. 北京：中华书局，1973：1714.
[④]魏征. 隋书·列传第四十·何妥传[M]. 北京：中华书局，1973：1710.
[⑤]魏征. 隋书·列传第四十·何妥传[M]. 北京：中华书局，1973：1711.

文帝要爱民如子、赏罚分明，只有这样才能得到臣民的拥护；在选拔官吏方面，他建议隋文帝用参以众议的方式，不可只信一人的举荐。在封建君权至上的社会中，何妥提出这种建议，是其政治选官上的过人之处，这无疑对隋文帝的政治统治十分有益。另外，何妥还向隋文帝指明朋党的危害性及任人唯贤、不可越俎代庖的道理。据《隋书·何妥传》载："谓心之所爱，既已光华荣显，犹加提挈。心之所恶，既已沈滞屈辱，薄言必怒。提挈既成，必相掩蔽，则欺上之心生矣。屈辱既加，则有怨恨，谤讟之言出矣。伏愿广加逖访，勿使朋党路开，威恩自任。有国之患，莫大于此。"[①]又"臣闻舜举十六族，所谓八元、八恺也。计其贤明，理优今日，犹复择才授任，不相侵滥，故得四门雍穆，庶绩咸熙。今官员极多，用人甚少，有一人身上乃兼数职，为是国无人也？为是人不善也？"[②]苏威身兼数职、位高权重、广立朋党，这无疑将对隋文帝的政治统治构成威胁。何妥能指出隋文帝用人的失误之处，正说明其有着非凡的政治才能。据《资治通鉴·文帝开皇十二年》载："秋，七月，乙巳，威坐免官爵，以开府仪同三司就第；卢恺除名，知名之士坐威得罪者百余人。"[③]可见，隋文帝相信何妥"黄钟一宫"调与相信其政治才能是密不可分的，都是为巩固其政治统治服务。

《隋书·卢贲传》载："（贲）于是上表曰：'……周武以林钟为宫，盖将亡之徵也。且林钟之管，即黄钟下生之义。黄钟，君也，而生于臣，明为皇家九五之应。又阴者臣也，而居君位，更显国家登极之祥。斯实冥数相符，非关人事。伏惟陛下握图御宇，道迈前王，功成作乐，焕乎曩策。臣闻五帝不相沿乐，三王不想袭礼，此盖随时改制，而不失雅正者也。'上竟从之，即改七悬八，以黄钟为宫。"[④]黄钟乃国君之象征，仅用"黄钟一宫"，不假余律，正说明隋文帝利用音乐为政治服务的决心，然而何妥的提议符合了隋文帝的本心。据《隋书·高祖下》载："上性严重，有威容，外质木而内明敏，有大略。"[⑤]隋文帝的雄才大略，主要体现在其对大隋江山的统治，为了达到目的，他必会用一切手段维护其统治地位，包括音乐。《史记·乐书》司马迁所云："天尊地卑，君臣定矣。高卑已陈，贵贱位矣。"[⑥]又"君好之则臣为之，上行之则民从之。"[⑦]可见，上行下效才能使臣民明确君权，使国家秩序不混乱。隋文帝用"黄钟一宫"统领众音，让其臣民统一在他的统治之下互不僭越正说明了这一点。

[①]魏征. 隋书·列传第四十·何妥传[M]. 北京：中华书局，1973：1711.
[②]魏征. 隋书·列传第四十·何妥传[M]. 北京：中华书局，1973：1711.
[③]司马光. 资治通鉴·隋纪二·文帝开皇十二年[M]. 北京：中华书局，1976：5537.
[④]魏征. 隋书·卷三十八·卢贲传[M]. 北京：中华书局，1973：1142.
[⑤]魏征. 隋书·卷二·高祖下[M]. 北京：中华书局，1973：54.
[⑥]司马迁. 史记·乐书第二卷二十四[M]. 北京：中华书局，2002：1194.
[⑦]司马迁. 史记·乐书第二卷二十四[M]. 北京：中华书局，2002：1224.

何妥曾上表说:“臣闻明则有礼乐，幽则有鬼神，然则动天地，感鬼神，莫近于礼乐。又云乐至则无怨，礼至则不争，揖让而治天下者，礼乐之谓也。臣闻乐有二，一曰奸声，二曰正声。夫奸声感人而逆气应之，‘逆气成象而淫乐兴焉。正声感人，而顺气应之’，顺气成象，‘而和乐兴焉’。故乐行而伦清，耳目聪明，血气和平，移风易俗，天下皆宁。……案圣人之作乐也，非止苟悦耳目而已矣。欲使在宗庙之内，君臣同听之则莫不和敬；在乡里之内，长幼同听之则莫不和顺；在闺门之内，父子同听之则莫不和亲。此先王立乐之方也。故知声而不知音者，禽兽是也，知音而不知乐者，众庶是也。故黄钟大吕，弦歌干戚，僮子皆能舞之。能知乐者，其唯君子！不知声者，不可与言音，不知音者，不可与言乐，知乐则几于道矣。纣为无道，太师抱乐器以奔周。晋君德薄，师旷固惜清徵。”[①]由此观之，何妥对古代礼乐与音声关系的论述可谓滔滔不绝，他十分理解礼乐的教化功能及政治功能。

何妥的“黄钟一宫”调有移风易俗和统领众民的作用，对隋文帝的政治统治也曾起到相当大的影响。据《隋书·卷二·高祖下》载：“二十年间，天下无事，区宇之内晏如也。”[②]隋文帝在位二十多年，政治清明有序，人民安居乐业，这无疑有何妥“黄钟一宫”调的一份功劳。

“上古之时，未有音乐，……自殷至周，备于诗颂。故自圣贤已下，多习乐者，至如伏羲减瑟，文王足琴，仲尼击磬，子路鼓瑟，汉高击筑，元帝吹箫。汉高祖之初，叔孙通因秦乐人制宗庙之乐。迎神于庙门，奏嘉至之乐，犹古降神之乐也。皇帝入庙门，奏永至之乐，以为行步之节，犹古采荠、肆夏也。乾豆上荐，奏登歌之乐，犹古清庙之歌也。登歌再终，奏休成之乐，美神飨也。皇帝就东厢坐定，奏永安之乐，美礼成也。其休成、永至二曲，叔孙通所制也。汉高祖庙奏武德、文始、五行之舞。当春秋时，陈公子完奔齐，陈是舜后，故齐有韶乐。孔子在齐闻韶，三月不知肉味是也。秦始皇灭齐，得齐韶乐。汉高祖灭秦，韶传于汉，高祖改名文始，以示不相袭也。……至于魏、晋，皆用古乐。魏之三祖，并制乐辞。自永嘉播越，五都倾荡，乐声南度，是以大备江东。宋、齐以来，至于梁代，所行乐事，犹皆传古，三雍四始，实称大盛。及侯景篡逆，乐师分散，其四舞、三调悉度伪齐。齐氏虽知传受，得曲而不用之于宗庙朝廷也。”[③]何妥的一番议论，虽然未曾提到关于乐律的看法，但仅从他对音乐发展和演变情况的论述来看，说他是一位深懂古乐的音乐评论家绝不为过。既懂古乐，又懂政治，并能利用“黄钟

[①]魏征.隋书·列传第四十·何妥传[M].北京：中华书局，1973：1712.
[②]魏征.隋书·卷二·高祖下[M].北京：中华书局，1973：55.
[③]魏征.隋书·列传第四十·何妥传[M].北京：中华书局，1973：1713—1714.

一宫”调来加强隋文帝的统治，对于一心为自己政治统治着想的隋文帝而言，舍何妥则没有另外的人选。

4.2.3 清商三调理论

何妥精通音乐，是传统古雅乐的忠实维护者。从他对清商三调及八佾、鞞、铎、巾、拂四舞的论述来中，可以发现其对古雅乐的理解及维护。《隋书·何妥传》曰：“今三调、四舞并皆有手，虽不能精熟，亦颇具雅声。若令教习传授，庶得流传古乐。然后取其会归，撮其指要，因循损益，更制嘉名。歌盛德于当今，传雅正于来叶，岂不美歟！谨具録三调、四舞曲名，又制歌辞如别。其有声曲流宕，不可以陈于殿庭者，亦悉附之于后。书奏，别敕太常取妥节度。于是作清、平、瑟三调声，又作八佾、鞞铎巾拂四舞。”[①]“清商三调”是经汉代“相和三调”演变而来。公元四世纪西晋灭亡，司马睿逃至建康建东晋。政治中心南移，大量北方乐人南下，以相和歌为主体的北方民歌与南方民间音乐相融合，形成了当时较著名的清商乐。何妥主张保存“清商三调”，使其‘歌盛德于当今，传雅正于来叶’，可见他喜好“颇具雅声”的清商乐，另外他也赞成八佾之舞和鞞、铎、巾、拂四舞曲，而这些舞、曲正是由古雅乐舞传承而来的。

《旧唐书·音乐志》载：“公莫舞，晋、宋谓之巾舞。”[②]西汉刘邦与项羽会于鸿门，项庄舞剑将刺刘邦，项伯亦舞，以袖隔之，不让他害刘邦。汉人以此举为美德，将其改成巾舞。又“明之君，本汉世鞞舞曲也。梁武时，改其辞以歌君德。铎舞，汉曲也。白鸠，吴朝拂舞曲也。”[③]这是数十年流传下来的吴国人的乐舞，是吴人患孙皓虐政，思念晋的统治而作。由此观之，巾舞、鞞舞、铎舞在汉朝就有，而拂舞曲也是三国时吴国的舞曲，它们均为古乐沿革而来。

《魏书·卷一百九·音乐志》曰：“瑟调以宫为主，清调以商为主，平调以角为主。”[④]杨荫浏先生认为：“用现在的说法来说，平调相当于 fa 调式，清调相当于 Sol 调式，角调相当于 la 调式。”[⑤]可见“清商三调”是因调性不同而得名，即：清、平、瑟三调声均以商、角、宫分别作为同均的三种不同的调式。《乐府诗集》卷三十：“《古今乐录》曰：‘王僧虔《大明三年宴乐技录》，平调有七曲……其器有笙、笛、筑、瑟、琴、筝、琵琶七种，歌弦六部。’”[⑥]卷三十三“《古今乐录》：曰‘王

[①]魏征. 隋书·列传第四十·何妥传[M]. 北京：中华书局，1973：1714.
[②]刘昫. 旧唐书·志第九·音乐二[M]. 北京：中华书局，1975：1063.
[③]刘昫. 旧唐书·志第九·音乐二[M]. 北京：中华书局，1975：1064.
[④]魏收. 魏书·音乐志卷一百九[M]. 北京：中华书局，1974：2835.
[⑤]杨荫浏. 中国古代音乐史稿上册[M]. 北京：人民音乐出版社，2006：133.
[⑥]郭茂倩. 乐府诗集[M]. 北京：中华书局，1979：441.

僧虔《技录》，清调有六曲……其器有笙、笛、（下声弄、高弄、遊弄），篪、节、琴、瑟、筝、琵琶八种。歌弦四弦。’”[①]又卷三十六“《古今乐录》曰：‘王僧虔《技录》，瑟调曲……其器有笙、笛、节、琴、瑟、筝、琵琶七种，歌弦六部。’”[②]清、平、瑟三调在调性及演奏曲目和所用乐器数量上均有各自特点。何妥主张用清商三调，正说明他对清商乐的理解及精通，是古乐的忠实维护者。《旧唐书·卷二十九·音乐二》载：“清乐者，南朝旧乐也。永嘉之乱，五都沦覆，遗声旧制，散落江左。宋、梁之间，南朝文物，号为最盛；人谣国俗，亦世有新声。后魏孝文、宣武，用师淮、汉，收其所获南音，谓之清商乐。隋平陈，因置清商署，总谓之清乐，遭梁陈亡乱，所存盖鲜。隋室以来，日益沦缺。武太后之时，犹有六十三曲，今其辞存者，惟有白雪、公莫舞……又七曲有声无辞，上林、凤雏、平调、清调、瑟调、平折、命啸，通前为四十四曲存焉。”[③]又“平调、清调、瑟调，皆周房中曲之遗声也。汉室谓之三调”。[④]由此观之，“清商三调”是由古乐沿革而来，有着深远的渊源。因此从何妥对“清商三调”、八佾舞与鞞、铎、巾、拂四舞的议论，可以看出他不仅是深懂古雅乐的音乐家，而且是古雅乐的忠实维护者。

何妥还是一位才学兼备、学富五车的大学问家。据《隋书·何妥传》载：“十七，以技巧事湘东王，后知其聪明，召为诵书左右。时兰陵萧脊亦有俊才，住青杨巷，妥住白杨头，时人为之语曰：‘世有两俊，白杨何妥，青杨萧脊。’”……“六年，出为龙州刺史。时有负笈游学者，妥皆为讲说教授之。”又“撰《周易讲疏》十三卷，《孝经义疏》三卷，《庄子义疏》四卷，及与沈重等撰《三十六科鬼神感应等大义》九卷，《封禅书》一卷，《乐要》一卷，文集十卷。”[⑤]何妥从年轻时就被世人称赞，直至耄耋之年，负笈游学者仍是络绎不断。由此可见，他广博的才学受到众人的认可。

综上，“开皇乐议”历时十三年，最终被何妥的“黄钟一宫”调结束。何妥不仅对古乐“深乖古意”，同时也是古雅乐的忠实维护者。从他所主张运用的清、平、瑟三调声及八佾之舞和鞞、铎、巾、拂四舞曲以及《隋书·何妥传》所载其专门论述音乐的著作《乐要》一卷来看，皆能看出他对古乐律的理解。何妥不仅因为懂乐才得到隋文帝的信任，更是因为他懂政治，他用“黄钟一宫”调将政治与音乐紧密联系到一起，做到了乐与政通，他利用音乐“移风易俗，莫善于乐”[⑥]的社会作用维护隋

[①]郭茂倩. 乐府诗集[M]. 北京：中华书局，1979：495.
[②]郭茂倩. 乐府诗集[M]. 北京：中华书局，1979：535.
[③]刘昫. 旧唐书·志第九·音乐二[M]. 北京：中华书局，1975：1062.
[④]刘昫. 旧唐书·志第九·音乐二[M]. 北京：中华书局，1975：1063.
[⑤]魏征. 隋书·列传第四十·何妥传[M]. 北京：中华书局，1973：1715.
[⑥]王受宽. 孝经译注·广要道章第十二[M]. 上海：上海古籍出版社，2004：61.

朝的政治统治，使隋文帝大为欢喜。“黄钟一宫”调在隋开皇期间的运用加强了皇权，也巩固了统治。因此何妥并非不懂音乐，他是一位深切理解音乐与政治之间关系的音乐家，也是一位伟大的政治家和大学问家。

4.3 苏夔及其音乐主张

苏夔亦是开皇乐议中的关键人物之一。其观点在《隋书·音乐志》及《隋书·苏夔传》中均有所涉及。从记载来看，他与郑译之间论乐较为详细，与何妥的争论，在文献记载中较为粗略。

苏夔，字伯尼，其祖父苏绰，是西魏度支尚书；其父苏威，曾任隋时第一任太常卿。《隋书·苏夔传》载：“（苏夔）及长，博览群言，尤以钟律自命。……后与沛国公郑译、国子博士何妥议乐，因而得罪，议寝不行。”[①]苏威颇懂乐律，是古雅乐派，曾著《乐志》十五篇（今佚失）论述其五声说。

开皇七年第一阶段的议乐中，苏夔反对郑译的七声说，主张仅取五声。《隋书·音乐志》载：“时邳国公世子苏夔，亦称明乐，驳译曰：‘《韩诗外传》所载乐声感人，及《月令》所载五音所中，并皆有五，不言变宫、变徵。’又《春秋左氏》所云：‘七音六律，以奉五声。’准此而言，每宫应立五调，不闻更加变宫、变徵二调为七调。七调之作，所出未详。”[②]苏夔反对郑译的七声说，并利用儒家经典对其五声观点进行论述，然而，这并未得到众多议乐官员的认可。所谓宫、商、角、徵、羽五声，是在三分损益的基础上而产生，它不包含变宫、变徵二音，因此不能转调。郑译摒弃五声而取七声，故能产生八音之乐与八十四调。

苏夔与郑译在五声与七声问题上虽有分歧，然在当时隋雅乐的首调问题上是统一的。即主张废除以林钟为调首的雅乐，改为黄钟为调首，还用蕤宾为变徵。《隋书·音乐志》载：“案今乐府黄钟，乃以林钟为调首，失君臣之义，清乐黄钟宫，以小吕为变徵，乖相生之道。今请雅乐黄钟宫，以黄钟为调首，清乐去小吕，还用蕤宾为变徵。”[③]又“夔又与译议，欲累黍立分，正定律吕。”[④]由此可见，苏夔是古乐的保守派，其对乐律的理解有自己的见地，这与《隋书·苏夔传》中的论述——“博览群书，尤以钟律自命”不谋而合。

[①]魏征. 隋书·列传第六·苏威传[M]. 北京：中华书局，1973：1190.
[②]魏征. 隋书·志第九·音乐中[M]. 北京：中华书局，1973：346.
[③]魏征. 隋书·志第九·音乐中[M]. 北京：中华书局，1973：347.
[④]魏征. 隋书·志第九·音乐中[M]. 北京：中华书局，1973：347.

开皇乐议第二阶段中，苏夔与何妥的观点亦是各不相同，这在《隋书·苏夔传》中有所记载，但不具体。《隋书·苏夔传》云："后议乐事，夔与国子博士何妥各有所持。于是夔、妥俱为一议，使百僚署其所同。朝廷多附威，同夔者十八九。妥恚曰：'吾席间函丈四十余年，反为昨暮兒之所屈也！'遂奏威与礼部尚书卢恺、吏部侍郎薛道衡、尚书右丞王弘、考功侍郎李同和等共为朋党，……知名之士坐威得罪者百余人。"[1]苏夔与何妥在音乐上的争论使何妥甚为不满，何妥从隋政治的利益出发，上书曾身兼数职、各立朋党的苏威父子，使其免职。至此，苏夔的音乐主张仍未被采用。

苏夔在开皇乐议第一阶段中主张五声观点，却被郑译的"七始"所取代；在第二阶段与何妥的争论中，苏夔的音乐主张不仅未被采用，连同其父的官爵亦被罢黜。因此，苏夔的音乐观点在开皇乐议中的影响并不大。

4.4 牛弘及其音乐观

牛弘，字里仁，安定鹑觚（甘肃灵台）人。学识渊博、性情宽厚，有淡雅之风。隋文帝时任隋太常卿，曾上书隋文帝中国史籍所遭"五厄"的史实，"开献书之路"，对我国古籍的保存起到了至关重要的作用。后又建明堂、礼乐之制，对隋朝制度影响深远。隋炀帝大业六年十一月，卒于江都郡，时年六十六岁。

牛弘贯穿于开皇乐议之中。从开皇二年至开皇七年，牛弘等人的议乐因各官员的不同意见而始终未见结果。隋文帝大怒，欲治其罪，后因治书侍御史李谔的劝谏而终止。

开皇九年平陈后，牛弘仍参与议乐。《隋书·牛弘传》曰："九年，诏改定雅乐，又作乐府歌词，撰定圜丘五帝凯乐，并议乐事。"[2]这与《隋书·音乐志》中的记载相吻合。隋文帝平陈得到大量南朝雅乐和清商乐，甚是欢喜，于是，牛弘建议放弃北周乐而取梁陈乐，在晋王杨广的劝谏下，隋文帝取牛弘之说。梁陈乐与北周音乐相比，虽有少数民族胡乐的成分，但古雅乐成份居多。因此，牛弘的建议合乎情理。

开皇十一年之后，牛弘再次上书采用郑译的"旋相为宫"法定隋代雅乐，然而遭到隋文帝拒绝。《隋书·音乐志》曰："牛弘遂因郑译之旧，又请依古五声六律，旋相为宫。雅乐每宫但一调，唯迎气奏五调，谓之五音。缦乐用七调，祭祀施用。各依声律尊卑为次。高祖犹忆妥言，注弘奏下，不许作旋宫之乐，但作黄钟一宫

[1]魏征.隋书·列传第六·苏威传[M].北京：中华书局，1973：1186—1187.
[2]魏征.隋书·列传第十四·牛弘传[M].北京：中华书局，1973：1305.

而已。”[①]郑译卒于开皇十一年，牛弘的这次上书当在郑译卒后（牛弘遂因郑译之旧）。郑译的旋宫之法虽未被采用，然对后世乐律发展深远。

隋文帝从维护其君权和政治利益出发，仍取何妥“黄钟一宫”说。由此可见，开皇乐议不仅仅是一次雅乐用律的讨论，更有政治成分的添入。

隋文帝取何妥“黄钟一宫”后，牛弘及秘书丞姚察、通直散骑常侍许善心、仪同三司刘臻、通直郎虞世基等运用儒家经典及阴阳五行学说为宫调寻找理论依据。于是众多曲调“须以宫为本，历十二均而作，不可分配余调，更成杂乱也。”[②]在皇权与强大的政治面前，音乐必须为政治统治服务，这正是牛弘等人放弃旋相为宫而取何妥之说的原因。

在“黄钟一宫”基础上，牛弘按古代典籍的要求重修皇后房中乐、悬钟磬法、登歌法、文舞、武舞的编配排列法，为隋雅乐建设做出巨大贡献。开皇十四年乐定，牛弘等人共撰歌辞三十首。《隋书·音乐志》有云：“于是并撰歌辞三十首，诏并令施用，见行者皆停之。其人间音乐，流僻日久，弃其旧体者，并加禁约，务存其本。”[③]至此，千百年来已渐趋衰亡的雅乐制度，在众多隋朝官员及乐工的思考和努力下，得到恢复并渐趋完善。

综上，牛弘作为隋朝的太常卿，贯穿于开皇乐议的始终，为隋代雅乐制度的恢复做出巨大贡献。单从他恢复皇后房中乐、悬钟磬法、登歌法、文舞、武舞的编配排列法来看，说他是隋代一名大音乐家决不为过。他崇尚古雅乐，是古雅乐的维护者。

4.5 万宝常的音乐观点分析

万宝常虽是开皇乐议中的一位低贱乐工，然深得隋文帝信任。在议乐第一阶段，万宝常曾向隋文帝表达了自己的观点和看法，隋文帝令其作乐。开皇十年，造水尺律，丰富了度量衡制度，然不幸的是，他的音乐竟遭到苏威的默杀。

万宝常，父亲万大通。陈天嘉元年（公元 560），其父跟随梁朝大将王琳伐陈，后失败逃入北齐。在北齐邺都，万宝常有幸结识祖珽（祖孝徵），向其学习音乐。刘萧元考证：“万宝常向他学音乐，有两段时间有可能。一是从五六二到五六七，实有五年时间。……第二段时间是五六九至五七三，共四年。”[④]又《隋书·音乐志》

[①]魏征. 隋书·志第十·音乐下[M]. 北京：中华书局，1973：351.
[②]魏征. 隋书·志第十·音乐下[M]. 北京：中华书局，1973：354.
[③]魏征. 隋书·志第十·音乐下[M]. 北京：中华书局，1973：359.
[④]刘萧元. 万宝常从师考—应改正郭沫若<隋代大音乐家万宝常>文中的一点错儿[J]. 新疆艺术，1989 年第 3 期.

所载："万宝常，修洛阳旧曲，言幼学音律，师于祖孝徵，"[1]祖孝徵，北齐人，其家学深远，历代以推算和音乐最为精通。北齐文宣帝时，祖孝徵曾正定音乐。《隋书·音乐志》载："珽因采魏安丰王延明及信都芳等所著《乐说》而定正声。始具宫悬之器，仍杂西凉之曲，乐名《广成》，而舞不立号，所谓'洛阳旧乐'者也。"[2]万宝常虽师于祖孝徵，但他力图修订祖氏所定并杂以"西凉之曲"的"洛阳旧乐"，为恢复古代雅乐做出巨大贡献。他说："周之璧翣，殷之崇牙，悬八用七，尽依《周礼》备矣。所谓正声，又近前汉之乐，不可废也。"[3]由此可见，万宝常崇尚古雅乐。

开皇乐议第一阶段，郑译在定乐过程中多次向万宝常议论，由于万宝常之乐好古，郑译言多并不采用。郑译乐成奏之，隋文帝诏宝常问乐，万宝常乃说："此亡国之音，岂陛下之所宜闻！"[4]俗乐与雅乐相反，不可用于祭祀。隋文帝知道郑译所定之乐为俗乐，大怒，于是令万宝常重新定乐。《隋书·万宝常传》载："宝常因极言乐声哀怨淫放，非雅正之音，请以水尺为律，以调乐器。上从之。宝常奉诏，遂造诸乐器，其声率下郑译调二律。并撰《乐谱》六十四卷，具论八音旋相为宫之法，改弦移柱之变。为八十四调，一百四十四律，变化终于一千八百声。"[5]关于郑译与万宝常的两个八十四调，笔者在第一节已有论述。万宝常八十四调的实质乃是以雅乐七声音阶为基础旋相为宫而产生；郑译的八十四调是在新音阶的基础上旋相为宫，比万宝常之乐高出二律。对于一百四十四律，郑祖襄认为："它的目的是为旋宫时各调音律的运用自如，即《隋书·万宝常传》所说的'应手成曲，无所凝滞。'"[6]一千八百声应为一千零八声，是在一百四十四律基础上按七声音阶旋相为宫而产生（144×7=1008）。

万宝常自幼向祖珽学习音乐，妙达钟律，遍工八音。《隋书·万宝常传》载："（万宝常）造玉磬以献于齐。又尝与人方食，论及声调。时无乐器，宝常因取前食器及杂物，以箸扣之，品其高下，宫商毕备，谐于丝竹，大为时人所赏。"[7]万宝常作为一代乐工和奴隶，没有任何权势。正因如此，他的音乐被苏威斥之为四夷之乐，用非中国所宜行的借口将其默杀。郭沫若在《隋代大音乐家万宝常》一文中为其身世深表同情，这是合乎道理的。万宝常贫而无子，他的妻子窃其私物而离弃他。最终他活活饿死，命运极为悲惨。

综上，万宝常的命运虽悲惨，但他对音乐的追求是执着的。《隋书·万宝常传》

---

[1]魏征. 隋书·志第九·音乐中[M]. 北京：中华书局，1973：347.
[2]魏征. 隋书·志第九·音乐中[M]. 北京：中华书局，1973：314.
[3]魏征. 隋书·志第九·音乐中[M]. 北京：中华书局，1973：347.
[4]魏征. 隋书·列传四十三·万宝常卷七十八[M]. 北京：中华书局，1973：1784.
[5]魏征. 隋书·列传四十三·万宝常卷七十八[M]. 北京：中华书局，1973：1784.
[6]郑祖襄. "开皇乐议"中的是是非非及其他[J]. 中国音乐学，2001年第4期.
[7]魏征. 隋书·列传四十三·万宝常卷七十八[M]. 北京：中华书局，1973：1784.

对他有着客观论述："开皇之世，有郑译、何妥、卢贲、苏夔、萧吉，并讨论坟籍，撰著乐书，皆为当世所用。至于天然识乐，不及宝常远矣。安马驹、曹妙达、王长通、郭令乐等，能造曲，为一时之妙，又习郑声，而宝常所为，皆归于雅。此辈虽公议不附宝常，然皆心服，谓以为神。"[①]他的音乐在开皇乐议中虽被淹没，但他力图恢复古雅乐的精神是可敬的，他所定的水尺律是中国度量衡史中的一部分，影响深远。万宝常提倡淡雅之乐，是古雅乐的恢复者。

4.6 隋文帝及其音乐观

隋文帝作为封建政治最高统治者，对开皇乐议的用调有着最终决策权。他本人喜好音乐，能作曲、弹琵琶。《隋书·音乐志》载："高祖龙潜时，颇好音乐，常倚琵琶，作歌二首，名曰《地厚》、《天高》，托言夫妻之义。因即取之为房内曲。"[②]然而，他更明白如何让音乐为政治服务，这从开皇乐议的整个过程可以得到证明。

隋朝的建立，结束了南北朝近三百年的分裂局面，社会状况得到了稳定和复苏，文化上亦走向进一步的发展与繁荣。音乐文化方面，隋朝在继承北魏、北齐及北周音乐的同时，又得到了大批梁、陈旧的乐工、乐器以及南朝雅乐和清商乐。正因如此，隋朝宫廷雅乐制度混乱冗杂，有着"戎音乱华"的特点。"当时一些人认为：宫廷雅乐应是以歌颂皇帝杨坚统一天下的伟业为目的的音乐，但在庄严肃穆的宫廷礼仪中'太常雅乐，并用胡声'是不应该的。"[③]因此颜之推于开皇二年，首先以梁乐合古为由重订隋雅乐，然而，他的建议遭隋文帝拒绝。隋文帝认为，梁朝音乐是亡国之音，不可用。

隋文帝不接受颜之推欲以梁国之音定乐的建议是有原因的。《旧唐书·音乐志》记载："开皇九年平陈，始获江左旧工及四悬乐器，帝令廷奏之，叹曰：'此华夏正声也，非吾此举，世何得闻。'乃调五音为五夏、二舞、登歌、房中等十四调，宾、祭用之。"[④]又"清乐其始即'清商三调'是也，并汉来旧曲。乐器形制，并歌章古辞，与魏三祖所作者，皆被于史籍。属晋朝迁播，夷羯窃据，其音分散。苻永固平张氏，始于凉州得之。宋武平关中，因而入南，不复存于内地。及平陈后获之。高祖听之，善其节奏，曰：'此华夏正声也。昔因永嘉，流于江外，我受天明命，今复会同。虽赏遂时迁，而古致犹在。可以此为本，微更损益，去其哀怨，考而

[①]魏征. 隋书·列传四十三·万宝常卷七十八[M]. 北京：中华书局，1973：1785.
[②]魏征. 隋书·志第十·音乐下[M]. 北京：中华书局，1973：354.
[③]陈四海. 中国古代音乐史[M]. 北京：人民出版社，2004：254.
[④]刘昫. 旧唐书·卷二十八·音乐一[M]. 北京：中华书局，1975：1040.

补之。以新定律吕，更造乐器。””[1]隋文帝的态度从开皇二年“梁乐，亡国之音，奈何遣我用邪？”至开皇九年平陈后德“华夏正声，古致犹在，以新定律吕，更造乐器”可谓截然相反。究其原因有二：其一，开皇初年，高祖对曾是南朝侍郎的颜之推存在戒备心理。毕竟南朝国家曾是自己的敌国，对于南朝大臣的进谏，也必定再三斟酌方可采用，更因为颜之仪（颜之推弟）在高祖受禅代周过程中，表现得十分反动。《北史·颜之仪传》曰：“宣帝崩，刘昉、郑译等矫遣诏，以隋文帝为丞相辅少主。之仪知非帝旨，拒而弗从。……隋文帝后索符玺，之仪又正色曰：‘此天子之物，自有主者，宰相何故索之？’于是文帝大怒，命引出，将戮之。然以其人望，乃止。”[2]颜之仪虽是梁人，可他却是北周统治的忠实维护者。这对“天性沉猜，素无学术，好为小数，不达大体”[3]的隋文帝来说，不采纳颜之推的建议亦在情理之中。其二，开皇九年消灭陈朝，统一中原，此时的隋朝政权早已存在九年，隋文帝的帝位此时也已稳固，这时的他考虑的是：如何用有效的文化策略来统治、教化天下臣民。为此，在音乐方面，他设置许多管理机构，如：将南朝遗留于陈国的清商乐保存下来，并设立清商署来管理。这与其说是善其雅乐，不如说是其远大政治谋略的表现。即：拢络南朝士臣及中原百姓来维护他对大隋王朝的统治。

隋文帝认为，北周政权的灭亡与其所用的音乐关系密切。黄钟本为君，应在宫位，然北周以林钟为宫，实为君生于臣，这不合理。《隋书·卢贲传》有：“（贲）于是上表曰：‘……周武以林钟为宫，盖将亡之徵也。且林钟之管，即黄钟下生之义。黄钟，君也，而生于臣，明为皇家九五之应。又阴者臣也，而居君位，更显国家登极之祥。斯实冥数相符，非关人事。伏惟陛下握图御宇，道迈前王，功成作乐，焕乎曩策。臣闻五帝不相沿乐，三王不想袭礼，此盖随时改制，而不失雅正者也。’上竟从之，即改七悬八，以黄钟为宫。”[4]隋文帝在政权问题上“雅好符瑞”，相信迷信、阴阳五行及占卜之类，对美好的祥瑞甚是喜欢。也正因如此，他相信卢贲之言，赞同何妥的“黄钟一宫”。

由此可见，开皇乐议是对古代雅乐制度的恢复与整理，在这次雅乐修订中，音乐与政治相互交织。隋初开皇乐议中的“黄钟一宫”实为隋朝政治统治服务。

小　结

[1]魏征.隋书·志第十·音乐下[M].北京：中华书局，1973：377.
[2]李延寿.北史·卷八十三·颜之仪传[M].北京：中华书局，1974：2796.
[3]魏征.隋书·帝纪第二·高祖下[M].北京：中华书局，1973：54.
[4]魏征.隋书·卷三十八·卢贲传[M].北京：中华书局，1973：1142.

从《隋书》的记载看，开皇乐议涉及近四十位议乐官员及音乐家。其中详细记载的有郑译、万宝常、何妥、牛弘、苏夔等，他们的观点各有不同，归结起来，大体可以分为两类。其一是郑译，他在苏祗婆琵琶调的基础上推演七声，主张七声十二律旋相为宫之说。为方便俗乐和雅乐的转调，另立一声“应声”，创八音之乐，实为革新派。其音乐理论在开皇乐议中虽未被采用，但对后世二十八调理论等乐律产生重大影响。与革新派相反，其他大部分官员及音乐家则为古乐派，是古雅乐的维护者。

苏夔在议乐第一阶段主张五声音阶。这与郑译所主张的“七始”之法相冲突，也未得到其他官员的认可。在议乐第二阶段中，苏夔与何妥在音乐立场上仍有分歧，何妥以其父苏威勾结朋党的罪名上书隋文帝，结果不但苏夔的音乐主张未被采用，其父及其朋党也尽被免职，苏夔的议乐宣告结束。可以说，在开皇乐议的整个过程中，音乐与政治相互交织、共同作用。

万宝常亦是古雅乐的继承者，他自幼师从于力图恢复“洛阳旧乐”的祖珽，然却认为“洛阳旧乐”杂以西凉之曲，不合雅。他按古雅乐七声十二律旋相为宫之法，创立“八十四调”，每律均比郑译主张的“八十四调”低二律。郑译乐成，他大为不满，认为是亡国之音，隋文帝大为气愤并令其定乐，然而由于他地位卑微，其音乐竟被苏威以四夷之乐的罪名所默杀。万宝常是隋初的大音乐家，然竟成为开皇乐议的牺牲者。

何妥则不然，他幼善音律，更懂政治。他从隋文帝的政治统治出发，主张仅用“黄钟一宫”，得到隋文帝的大加赞赏。从何妥的论乐来看，说他是一位音乐评论家决不为过，他是古雅乐的维护者。

牛弘贯穿于开皇乐议的始终。开皇七年，由于各官员对议乐各抒己见，作为太常卿的牛弘也未能解决雅乐的用调问题。开皇九年平陈后，他提出“旋相为宫”之说，却遭到隋文帝的反对，仍用“黄钟一宫”。于是牛弘及众官员在“黄钟一宫”的基础上，按照儒家经典的要求定房中乐、悬钟磬法、登歌法、确定文舞、武舞等编制。他是古雅乐派，为隋朝的雅乐重建做出巨大贡献。

隋文帝爱好音乐，能作曲、弹琵琶。因其政权是在北周基础上篡权而立，他在维护其杨隋政权的过程中亦考虑周详。在利用音乐方面，在“黄钟一宫”的基础上吸纳南朝梁陈清商乐，用黄钟统领众音，互不僭越，达到维护政治统治的目的。

开皇乐议既是隋初一次雅乐乐律的恢复与反思，又与政治统治紧密相连。虽然在整个过程中涉及众多音乐家和议乐官员，但最终决策者却是政治的最高统治者——隋文帝。开皇乐议所反映出的实质问题便是：乐与政通，音乐要为政治服务。

第 5 章 开皇乐议的影响

5.1 开皇乐议对隋唐雅乐的影响

旋相为宫虽未在开皇乐议中得到应用，但在唐太宗贞观年间得到实施，对大唐雅乐的影响深巨，促成了大唐雅乐之繁荣。

5.1.1 祖孝孙旋相为宫

唐开国之初，“军国多务，未遑改创，乐府尚用隋氏旧文。”[①]唐高祖武德九年（626），命祖孝孙修定雅乐，至唐太宗贞观二年（628），祖孝孙恢复了旋宫乐，这使得开皇乐议所提出的旋相为宫之法得以延续。

祖孝孙是范阳祖氏家族的传人，其家族多善推算，对当时之律学、历学产生巨大影响。祖孝孙在隋文帝时经太常卿牛弘举荐，任隋协律郎，平陈后，他师从毛爽，考订律吕，主张一律生五音与十二律旋相为宫，得六十音，然而其理论未得到隋文帝的认可。

贞观二年，祖孝孙上书唐太宗说：“陈、梁旧乐，杂用吴、楚之音；周、齐旧乐，多涉胡戎之伎。于是斟酌南北，考以古音，作为大唐雅乐。以十二律各顺其月，旋相为宫。按《礼记》云，‘大乐与天地同和’，故制十二和之乐，合三十一曲，八十四调。祭圆丘以黄钟为宫，方泽以林钟为宫，宗庙以太簇为宫。五郊、朝贺、飨宴，则随月用律为宫。初，隋但用黄钟一宫，惟扣七钟，馀五钟虚悬而不扣。及孝孙建旋宫之法，皆遍扣钟，无复虚悬者矣。”[②]旋宫之乐得到了唐太宗的认可并任用其定乐。祖孝孙又制《十二和》之乐，“祭天神奏《豫和》之乐，地祇奏《顺和》，宗庙奏《永和》。天地、宗庙登歌，俱奏《肃和》。皇帝临轩，奏《太和》。王公出入，奏《舒和》。皇帝食举及饮酒，奏《休和》。皇帝受朝，奏《政和》。皇太子轩悬出入，奏《承和》。元日，冬至皇帝礼会登歌，奏《昭和》。郊庙俎入，奏《雍和》。皇帝祭享酌酒、读祝文及饮福、受胙，奏《寿和》。五郊迎气，各以月律而奏其音。又郊庙祭享，奏《化康》、《凯安》之舞。《周礼》旋宫之义，亡绝已久，时莫能知，一朝复古，自此始也。”[③]《十二和》之乐依《周礼》而定，堪

[①]刘昫. 旧唐书·卷二十八·音乐一[M]. 北京：中华书局，1975：1040.
[②]刘昫. 旧唐书·卷二十八·音乐一[M]. 北京：中华书局，1975：1041.
[③]刘昫. 旧唐书·卷二十八·音乐一[M]. 北京：中华书局，1975：1041—1042.

为古雅，这直接促成了唐雅乐的繁荣。祖孝孙死后，张文收在其旋相为宫基础上依《周礼》之制重新厘定唐雅乐乐调，同时对用乐的等级上亦做了规定。《旧唐书音乐志》载："天子十二钟，上公九，侯伯七，子男五，卿六，大夫四，士三。及成，奏之。太宗称善，于是加级颁赐各有差。"[①]

雅乐除了祭祀天地、祖宗宗庙之外，还能体现统治者之间的等级差别，维护封建统治，达到治国安民之目的。张文收对雅乐的重新厘定无疑对大唐雅乐的繁荣产生深远影响。

5.1.2 大唐雅乐的繁荣

在雅乐的用制及宫悬架数上，由隋至唐，规模逐渐增大。隋文帝用二十架，隋炀帝时三十六架，唐太宗时三十六架，唐高宗初年增至七十二架。单从宫悬规模便可看到统治阶级对雅乐的重视程度。

隋文帝时已设立七部伎（国伎、清商伎、高丽伎、天竺伎、安国伎、龟兹伎、文康伎）；隋炀帝时，在七部伎基础上更添二部（疏勒伎、康国伎）；至唐太宗时，雅乐制度更加健全，加高昌乐，设十部伎。唐玄宗（712—756 在位）时，根据各部伎表演方式的不同，编为坐部伎和立部伎，共十四部。其中坐部伎有六部：《燕乐》、《长寿乐》、《天授乐》、《鸟歌万岁乐》、《龙池乐》、《破阵乐》。立部伎有八部：《安乐》、《太平乐》、《破阵乐》、《庆善乐》、《大定乐》、《上元乐》、《圣寿乐》、《光圣乐》。

对于坐立部伎，很多人将其归为"燕乐"。秦序认为用"燕乐"一词来概括是不准确的。他说："本来坐部、立部之分即仿雅乐'堂上坐奏'与'堂下坐奏'形式而来，尤其是《七德舞》《庆善乐》等曲上演时，太宗、高宗均带头'立对'即站立观看，使得所有坐宴群臣也赶忙站立起来，其庄严有如后世之奏国歌时，绝非一般燕乐可比。"[②]从唐代著名史学家刘贶的《太乐令壁记》中，亦可了解到坐、立部伎为雅乐的踪迹。《玉海》卷一 0 五引《太乐令壁记》一书目录如下：

上卷　乐元(歌一、诗二、舞三、抃四、律吕五)

中卷　正乐(雅乐六、立部伎七、坐部伎八、清乐九、西凉乐十)

下卷　四夷乐（东夷十一、南蛮十二、西戎十三、北狄十四、散乐十五、乐量十六、陈仪十七、兴废十八)[③]

[①]刘昫. 旧唐书・卷二十八・音乐一[M]. 北京：中华书局，1975：1043.

[②]秦序. "燕乐"并非唐代音乐的一种恰当分类—隋唐乐舞的分类问题[J]. 交响，2006 年第 3 期（季刊）.

[③]王应麟. 玉海[M]//《影印文渊阁四库全书》类书类・子部・二五一 第 945 册 台北：台湾商务印书馆，1983：763.

由此可见，《太乐令壁记》中卷部分“正乐”即雅正之乐，可谓广义上的雅乐。其中所包括的坐、立二部伎，也在雅乐范畴之内。对于其中的雅乐六部分，李明明在其硕士论文中认为：“是以《十二和》为主要内容的雅乐。”[①]由于《太乐令壁记》一书的佚失，今已无从考起。唐代段安节在其专著《乐府杂录》一书中亦将坐、立部伎划入雅乐范畴。“雅乐部：郊天及诸坛祭祀即奏《太和》、《冲和》、《舒和》三曲。凡奏曲，登歌先引，诸乐逐之。其乐工皆戴平帻，衣绯大袖，每色十二，在乐悬内。已上谓之‘坐部伎’。《八佾舞》则六十四人，文武各半，皆著画帻，俱在乐悬之北。文舞居东，手执翟，状如凤毛；武舞居西，手执戚。文衣长大，武衣短小。其钟师及磬师登歌。《八佾舞》并诸色舞，通谓之‘立部伎’。”[②]从雅乐编制的规模及坐、立部伎的繁盛可以看出，大唐雅乐此时已极为繁荣。

大唐雅乐的繁荣亦体现在三大乐舞之中，即：《破阵乐》（又名七德舞）、《庆善乐》、《上元乐》。

《破阵乐》是一部歌颂唐太宗武功和威望的武舞。《旧唐书·音乐志》有载：“《破阵乐》有象武事，《庆善乐》有象文事。”[③]贞观年间，他大宴群臣时曾有如此解释：“朕昔在藩，屡有征讨，世间遂有此乐，岂意今日登于雅乐。然其发扬蹈厉，虽异文容，功业由之，致有今日，所以被于乐章，示不忘於本也。”[④]由此可见，《破阵乐》最初只是民谣曲，开元年间，唐太宗令魏征、虞世南、褚亮、李百药等改制歌词并更名为《七德舞》，用于雅乐和燕乐。演奏者为一百二十八人，均披甲执戟，规模十分壮观，演奏起来庄严肃穆。

《庆善乐》是贞观元年（632），太宗行幸庆善宫（其诞生地）时大宴群臣，起居郎吕才据诗的内容谱成七首乐曲而成。《庆善乐》和《破阵乐》一文一武，成为郊庙、飨宴所必奏之曲。杜佑《通典》有载：“其郊庙享宴等所奏宫悬，文舞宜用《功成庆善》之乐，皆著履执拂，依旧服袴褶、童子冠；其武舞宜用《神功破阵》之乐，皆衣甲持戟，其执纛之人，亦著金甲。人数并依八佾，仍量加箫、笛、歌鼓等，于悬南列坐，若舞即与宫悬合奏。”[⑤]由此可见，两大乐舞在编制上完全用雅乐宫悬，规模也甚为壮观。

《上元乐》在三大乐舞中规模最大，乃为唐高宗所作。《新唐书·礼乐志》有载：“舞者百八十人，衣画云五色衣，以象元气。其乐有《上元》、《二仪》、《三才》、《四时》、《五行》、《六律》、《七政》、《八风》、《九宫》、《十洲》、《得一》、《庆云》之

[①]李明明. 中国古代雅乐文化分期研究[D]. 河南大学，2008：36.
[②]段安节. 乐府杂录[M]. 沈阳：辽宁教育出版社，1998：1.
[③]刘昫. 旧唐书·卷二十八·音乐一[M]. 北京：中华书局，1975：1049.
[④]刘昫. 旧唐书·卷二十八·音乐一[M]. 北京：中华书局，1975：1045.
[⑤]杜佑. 通典·乐七卷一百四十七[M]. 北京：中华书局，1988：3745.

曲，大祠享皆用之。”[①]三大乐舞不仅在皇室贵戚中享有盛名，亦名扬日本、印度等国，成为大唐雅乐繁盛的重要标志。

唐太宗时的十部伎及雅乐舞和唐玄宗时的坐、立部伎充分体现了大唐雅乐的繁荣，而这一些是与隋朝的开皇乐议紧密相连的。其一，开皇乐议结束了魏晋南北朝以来雅乐的混乱状态，对古雅乐进行了重新恢复；其二，在大唐雅乐中，“旋宫转调”被祖孝孙、张文收等音乐家再次提上议程，影响深远。可以说，没有开皇乐议的转折，就不会有大唐雅乐的繁荣。

5.2 开皇乐议与隋朝主流音乐形态

开皇乐议是在胡乐与中原音乐文化相互交融及南北朝数百年分裂的大背景下产生的。在这个过程中，中国雅乐遭到了少数民族音乐的破坏，但胡乐仍不能成为隋朝音乐文化的主流。王小盾曾说：“不管把隋代的音乐主流归结为胡乐或者清乐，都是不妥当的。它们分别是前一时代——北朝或南朝的特产，而不反映隋朝的特征。”[②]相反，隋朝新兴起的新俗乐才是整个隋朝音乐的主流。

隋朝短暂，仅存 37 年，其主要统治者是隋文帝与隋炀帝。从两位帝王对音乐的态度中可以对隋音乐形态有一个整体的把握。

隋文帝受传统礼乐思想的影响，垂青于古雅乐。《旧唐书·音乐志》说他“家世士人，锐兴礼乐”[③]。他本人反对胡乐和淫哇之声，视之为不祥之兆。开皇中，龟兹乐风靡于隋，他甚为不满。《隋书·音乐志》载：“开皇中，其器大盛于闾干。时有曹妙达、王长通、李士衡、郭金乐、安进贵等，皆妙绝弦管，新声奇变，朝改暮易，持其音技，估衒公王之间，举时争相慕尚。高祖病之，谓群臣曰：‘闻公等皆好新变，所奏无复正声，此不祥之大也。自家形国，化成人风，勿谓天下方然，公家家自有风俗矣。存亡善恶，莫不系之。乐感人深，事资和雅，公等对亲宾宴饮，宜奏正声；声不正，何可使儿女闻也！’”[④]隋文帝为了恢复古代雅乐，开皇期间让多位官员和音乐家议论，这正说明他利用雅乐来歌功颂德，维护其政治统治地位。他多次下诏察访知音律人，提倡正声，强调雅俗之分。他本人对音乐有着自己的审美标准，即“滔滔和雅”之乐。开皇九年平陈后，得到南朝清商乐，隋文帝大赞为“华夏旧声”。这种“华夏旧声”是宋、齐、梁、陈四朝累积下来的宫廷雅乐，

[①]欧阳修.宋祁新唐书·礼乐十一卷二十一[M].北京：中华书局，1975：468.
[②]王小盾.南北文化融合与隋代音乐[J].贵州文史丛刊，1986 年第 2 期.
[③]刘昫.旧唐书·卷二十八·音乐一[M].北京：中华书局，1975：1040.
[④]魏征.隋书·志第十·音乐下[M].北京：中华书局，1973：378—379.

和北朝宫廷音乐相比胡乐成分较少，所以相对古雅。隋文帝于太常设清商署来管辖，并去掉哀怨的成份，以新定律吕更造乐器。据《隋书·音乐志》的记载："其歌曲有《阳伴》，舞曲有《明君》、《并契》。其乐器有钟、磬、琴、瑟、击琴、琵琶、箜篌、筑、筝、节鼓、笙、笛、箫、篪、埙等十五种，为一部。工二十五人。"[①]隋文帝在位二十多年间，多次对宫廷音乐进行充实和丰富，当宫廷乐工流落民间时，为民间俗乐的繁荣做出巨大贡献，这在隋炀帝时体现得尤为明显。

隋炀帝时，对散落在梁、陈旧地和北齐、北周等地的民间俗乐和民间音乐人进行了重新收集，这一举措使得隋朝的民间俗乐远远胜于四方诸国。其中在短短六年间，就三次大规模的对民间乐人进行搜集扩大。其一是大业元年（605），"博访知钟律歌管者，皆追之。"[②]其二是大业二年（606），"奏括天下周、齐、梁、陈乐家子弟，皆为乐户。其六品已下，至于凡庶，有善音乐及倡优百戏者，皆直太常。……增益乐人至三万余。"[③]同年，突厥染干来朝，隋炀帝将四方散乐收集，以示突厥王，令其大惊。《隋书·音乐志》记载："有舍利先来，戏于场内，须臾跳跃，激水满衢，黿鼍龟鳖，水上虫鱼，遍覆于地。又有大鲸鱼，喷雾翳日，倏忽化成黄龙，长七八丈，耸踊而出，名曰《黄龙变》。又以绳系两柱，相去十丈，遣二倡女，对舞绳上，相逢切肩而过，歌舞不辍。又为夏育扛鼎，取车轮石臼大瓮器等，各于掌上而跳弄之，并二人戴竿，其上有舞，忽然腾透而换易之。又有神鳌负山，幻人吐火，千变万化，旷古莫俦。"[④]大业三年（607），宇文恺制作可容数千人的大帐，"帝于城东御大帐，备仪衞，宴启民及其部落，作散乐。诸胡骇悦，争献牛羊驼马数千万头。帝赐启民帛二千万段，其下各有差。又赐启民路车乘马，鼓吹幡旗，"[⑤]大业五年（609）六月，大宴高昌王，"盛陈文物，奏九部乐，设鱼龙曼延"[⑥]隋炀帝时的散乐和俗乐已是十分繁荣，每每陈出，令少数民族首领大为惊叹，自愧不如。由此可见，这一时期的中原俗乐繁盛程度远远高出胡乐。其三是大业六年（610），隋炀帝"大扩魏、齐、周、陈乐人子弟，悉配太常，并于关中为坊置之，其数亦多前代。"[⑦]同年，突厥以下诸少数民族国主再次朝贺，大献方物。隋炀帝再次将民间俗乐和散乐派上用场，气势恢宏。《隋书·音乐志》载："乃于天津街盛陈百戏，自海内凡有奇伎，无不总萃。崇侈器玩，盛饰衣服，皆用珠翠金银，锦罽絺绣。其营费钜亿万。关西以安德王雄总之，东都以齐王暕总之，金石

[①]魏征. 隋书·志第十·音乐下[M]. 北京：中华书局，1973：378.
[②]魏征. 隋书·志第十·音乐下[M]. 北京：中华书局，1973：373.
[③]魏征. 隋书·列传三十二·裴蕴传卷六十七[M]. 北京：中华书局，1973：1574—1575.
[④]魏征. 隋书·志第十·音乐下[M]. 北京：中华书局，1973：381.
[⑤]司马光. 资治通鉴·炀帝大业三年卷一百八十[M]. 北京：中华书局，1976：5632.
[⑥]魏征. 隋书·帝纪第三·炀帝上[M]. 北京：中华书局，1973：73.
[⑦]魏征. 隋书·志第十·音乐下[M]. 北京：中华书局，1973：374.

匏革之声，闻数十里外。弹弦撅管以上，一万八千人。大列炬火，光烛天地，百戏之盛，振古无比。自是每年以为常焉。”[①]散落在各处的民间艺人虽在《隋书》中没有明确的记载，但从隋炀帝短短六年的三次大规模搜集来看，其数目已极为可观，这再次说明了一个问题：此时的民间俗乐已极为繁盛。

隋朝民间俗乐的繁盛不仅表现在宴饮少数民族的散乐中，在道教和佛教的呗赞及文人士大夫的宴饮中亦不乏管弦伎乐和琴、瑟、笙、笛乐。这说明新俗乐在隋朝潜藏着巨大的生命力，已成为隋朝音乐的主流音乐形态，同时这些民间俗乐也为唐朝民间曲子的繁荣奠定了基础，影响深远。

①魏征.隋书·志第十·音乐下[M].北京：中华书局，1973：381.

总 结

开皇乐议是隋朝音乐史上一次历时长久的关于雅乐用律问题的大讨论。它历时十三年，牵涉众多音乐家、乐律学家及朝廷官员，并且与隋朝复杂的政治背景结合在一起，研究起来极为复杂。正因如此，备受当今音乐学家的关注。

开皇乐议的发生有其必然性。首先，从渊源上来看，中国雅乐体系自西周建立后，由于四夷之乐的影响、后期郑卫之音的兴起，至春秋末期，礼崩乐坏已成普遍，雅乐已经受到破坏。其次，从民族关系上来看，西汉张骞出使西域后，中原与四方少数民族，特别是西域胡族的对外关系更加密切；汉族与西域胡族的通婚及东汉末期佛教音乐的传入，西域胡乐逐渐融入中原本土音乐。早在安帝永宁二年（公元 121），就曾发生过一次关于夷狄之伎是否应该设于中原宴庭的争论。由于这次事件远没有开皇乐议涉及官员多、持续时间长，在史书中的记载亦不详细。但至少已经说明，胡乐已经对中原雅乐造成冲击。北周天和三年（568），周武帝聘西域阿史那为后，阿史那公主进入中原并带来一支庞大乐队，其中龟兹音乐家苏祗婆即是其中一位乐工。苏祗婆进入中原这一事件对开皇乐议的发生有促进作用，他的琵琶调和“五旦七调”理论经当时音乐家郑译改造，即用七声十二律旋宫之法，推演出“八十四调”理论和“八音之乐”理论。郑译在开皇乐议中高谈阔论，著书立说，成为开皇乐议中讨论的焦点。再次，从朝代更替上来看，南北朝时期是继春秋战国以来战乱和朝代更替最为频繁的时期。在朝代更替过程中，北朝，特别是北魏、北齐、北周时期的胡乐势力，在中原发展极盛。有多位皇帝甚爱胡乐，甚至将胡乐用于雅乐祭祀之中。其中，北齐祖珽重修的“洛阳旧曲”就杂有西凉之曲。由此可见胡乐对雅乐破坏之一斑。在南朝宋、齐、梁、陈的更替中，宫廷雅乐与清商乐中的胡乐成份较少，以至于隋文帝灭陈后赞为“华夏旧声”。统一中原后，隋朝雅乐成为南北朝各个国家宫廷雅乐的大杂烩，“戎音乱华”极为严重，于是有关雅乐讨论的开皇乐议愈演愈烈。可以说，开皇乐议的产生有着极深的根源和复杂的社会背景，其产生是必然的。

开皇乐议持续十三年（582—594），共分两个阶段。第一阶段的主要参与者是郑译，他利用旋宫之法定隋雅乐，然而最终遭隋文帝拒绝。隋文帝取何妥“黄钟一宫”实为其政治统治考虑。隋朝当时并未统一全国，故不取梁陈乐，相反用“黄钟一宫”统领众音，确立其无上的权威，达到“乐与政通”，使音乐服务于政治。第二阶段，隋平陈后，隋文帝赞陈朝的宫廷乐及清商乐为“华夏旧声”，并设立清商署来管

辖亦是为其政治统治考虑，此时隋文帝统一全国，他利用文化政策巩固统治，故“黄钟一宫”的策略仍不改变。当牛弘再次上书旋宫转调时，遭到隋文帝的拒绝。于是牛弘在“黄钟一宫”的基础上，重新修订隋代的登歌、悬钟磬法、房中乐等。开皇十四年，乐定，开皇乐议结束。《隋书》中说隋文帝“性严重，有威容，外质木而内明敏，有大略。”单从其利用音乐维护其政治统治来看，此言不虚。开皇十四年至隋炀帝大业六年（610），“黄钟一宫”受到破坏，在隋炀帝大业元年（605）议修的一百零四首乐曲中，就有一曲应调，二十五曲商调，十四曲角调，十三曲变徵调，八曲徵调，二十五曲羽调和十三曲变宫调。由此可见，“黄钟一宫”也并非一成不变，它仅仅存在了十年之久。

在《隋书》的记载中，开皇乐议虽然涉及到近四十位音乐家及朝廷官员，但详细记载的仅有郑译、何妥、万宝常、牛弘、苏夔等几位。从他们对雅乐的主张来看，大致分为三派。一派是革新派郑译，他根据苏祗婆“五旦七调”，利用七声十二律旋相为宫，推演出俗乐“八十四调”理论。另一派为保守派，如苏夔、何妥。苏夔主张“五声”说，在第一阶段与郑译的争论中，其观点未得到其他议乐官员的认可；在第二阶段中，被何妥弹劾，最终以朋党的罪名，连其父苏威及其朋党皆免职，其音乐主张也未被采纳。何妥从音乐与政治的关系出发，建议“黄钟一宫”。隋文帝大悦并取其说。第三派则是万宝常、牛弘等古雅乐派。万宝常按《周礼》之法取古代雅乐七声，与十二律旋相为宫，形成雅乐八十四调。他师于祖珽，却又不同于他的老师，从他重修杂有西凉之曲的洛阳旧乐中便可知晓，他是古雅乐的维护者。不幸的是，由于身份卑微，其音乐竟在开皇乐议中被苏威所默杀。牛弘虽在议乐第二阶段重提旋宫之法，但遭到隋文帝的拒绝，仍用“黄钟一宫”。他在此基础上，重修当时的房中乐、登歌法、悬钟磬法、文舞、武舞等。牛弘作为隋代太常卿，是隋代一位伟大礼乐家，也是古雅乐的维护者。

开皇乐议中提出的旋相为宫之法虽在当时未被采用，然在唐贞观二年（628）被祖孝孙重新提上议程。可以说，大唐雅乐的繁荣与开皇乐议是分不开的，无论是当时的坐、立部伎还是三大乐舞都在旋相为宫的支配下完成。旋相为宫和八十四调理论对以后的俗乐二十八调等理论影响深远，是整个乐律史中不可或缺的一部分。

开皇乐议的历史根源深远，同时又是在胡乐盛行、朝代更替、乐工流动等极其复杂的背景下产生，但对于其主流音乐形态，却不能笼统的说是清商乐或胡乐。结合隋朝历史看，特别是隋炀帝时，隋代的新俗乐极为繁盛，已成为隋代的主流音乐形态，它为民间曲子的繁荣奠定了基础。另外需说明的是，本论文《隋开皇乐议研究》是笔者两年来在前人研究基础上的短期研究成果，由于时间和精力有

限，不可能面面俱到，抛砖引玉，还望诸方专家、学者批评指正，提出宝贵意见。

参考文献

工具书：

[1]商务印书馆出版.古代汉语词典.商务印书馆，1998.

[2]中国艺术研究院音乐研究所编.中国音乐词典.北京:人民音乐出版社，1984.

[3]中国社会科学院语言研究所词典编辑室编.现代汉语词典.商务印书馆，1998.

[4]乐声.中华乐器大典.民族出版社，2002.

古籍文献：

[1]逯钦立《先秦汉魏晋南北朝诗》北京:中华书局，1983.

[2][唐]李延寿《北史》北京:中华书局，1997.

[3][后晋]刘昫《旧唐书》北京：中华书局, 1975.

[4][西汉]司马迁《史记》北京:中华书局,2002.

[5][元]马端临《文献通考》北京:中华书局,1984.

[6][清]黄本骥编《历代职官表》上海：上海古籍出版社，1982.

[7][唐]段安节《乐府杂录》沈阳：辽宁教育出版社，1998.

[8][唐]杜佑《通典》北京:中华书局,1996.

[9][唐]魏征《隋书》北京：中华书局, 1973.

[10][北齐]魏收《魏书》北京：中华书局, 1974.

[11][宋]郭茂倩《乐府诗集》北京：中华书局，1979.

[12]王受宽《孝经译注》上海:上海古籍出版社，2004.

[13][宋]欧阳修等编《新唐书》北京：中华书局,2003.

[14][北宋]司马光《资治通鉴》北京：中华书局, 1976.

[15]崔豹《古今注》//《影印文渊阁四库全书》第 850 册 台北：台湾商务印书馆，1983.

[16]《全上古三代秦汉三国六朝文.全隋文》第十二函.共四册.

[17][唐]南卓《羯鼓录》沈阳：辽宁教育出版社，1998.

[18] 王应麟《玉海》//《影印文渊阁四库全书》第 945 册 台北：台湾商务印书馆，1983.

[19]杨天宇撰《周礼》译注 上海：古籍出版社，2005

[20]钱玄等译《礼记》长沙：岳麓书社，2002.

[21]玄奘《大唐西域记》长沙：岳麓书社，2002.

[22]慧皎《高僧传》上海：上海古籍出版社，1991.
[23]道世《法苑珠林》卷第一百.[M]上海：上海古籍出版社，1991
[24]班固《白虎通义·礼乐》//《影印文渊阁四库全书》第850册台北：台湾商务印书馆，1983.
[25]班固《汉书》北京：中华书局，1975.
[26]范晔《后汉书》北京：中华书局，1973.
[27]杨衒之撰 韩结根注《洛阳伽蓝记》山东：友谊出版社，2001.
[28]沈约《宋书》北京：中华书局，1974.
[29]萧子显《南齐书》北京：中华书局，1972.
[30]令狐德棻《周书》北京：中华书局，1997.
[31]房玄龄《晋书》北京：中华书局，1974.
[32]李延寿《南史》北京：中华书局，1975.
著作：
[1]赵为民《唐代二十八调理论体系研究》北京：商务印书馆.2006.
[2]戴念祖《中国物理学史大系—声学史》湖南教育出版社.2001.
[3]杨荫浏《中国古代音乐史稿》（上下册） 人民音乐出版社.2003.
[4]田边尚雄著《中国音乐史》 商务印书馆.1978年.
[5]吴承洛《中国度量衡史》商务印书馆.1998.
[6]张习孔、田珏主编《中国历史大事编年》 第二卷北京出版社.1987.
[7]郭沫若《郭沫若全集.历史编》 第四卷人民出版社.1982.
[8]陈四海《中国古代音乐史》人民出版社. 2004.
[9]冯文慈著《中外音乐交流史》湖南教育出版社.1998.
[10]向达著《唐代长安与西域文明》 三联书店出版社.1979.
[11]韩理洲辑校《全隋文补遗》 三秦出版社.2004.
[12]陈寅恪《隋唐政治制度渊源略论稿》 三联书店出版社.2001.
[13]林谦三著 郭沫若译《隋唐燕乐调研究》 商务印书馆.1955.
期刊：
[1]郑祖襄《"开皇乐议"中的是是非非及其他》发表在《中国音乐学》（季刊）2001年第4期
[2]王立增《开皇乐议与隋初政治》发表在《天津音乐学报》2003年第4期
[3]李石根《隋代的一次声律学大辩论——开皇乐议》发表在《西安音乐学报》（季刊）2001年第1期
[4]郑祖襄《〈隋书·经籍志〉音乐书述略》《中央音乐学院学报》2006年第3期

[5]赵小鹏《“何妥知乐”辩》发表于《艺术百家》2006 年第 1 期
[6]刘镇钰《隋代音乐家郑译》发表于《中国音乐学》（季刊）1991 年第 3 期
[7]李来璋《苏祗婆“五旦七调”与郑译“八十四调”辨析》《武汉音乐学院学报》2000 年第 1 期
[8]冯洁轩《调（均）·清商三调·笛上三调》《音乐研究》（季刊）1995 年第 3 期
[9]祝波《北周“和亲”与隋唐音乐刍议》《贵州大学学报·艺术版》2006 年第 4 期
[10]李石根《关于郑译与万宝常的两个八十四调》《西安音乐学报》1990 年第 1 期
[11]李石根《简论八音七声音阶》《西安音乐学报》1988 年第 1 期
[12]王洪军《隋书·音乐志》之“并戾”问题谜底辨歧《音乐研究》2004 年第 2 期
[13]杨善武《中国音乐史学创新：观念的更新》《交响》2006 年第 4 期
[14]李玫《燕乐二十八调与苏祗婆五旦七声的关系》《中国音乐学》（季刊）2007 年第 3 期
[15]王昭义《牛弘与隋朝的文化制度建设》《河西学院学报》2006 年第 1 期
[16]郭康松《搜访逸籍 制礼定乐—论牛弘的文化贡献》《湖北大学成人教育学院学报》2004 年第 4 期
[17]王小盾《论中国乐部史上的隋代七部乐》《中国音乐学》（季刊）2009 年第 4 期
[18]祝波《苏祗婆与“五旦七调”理论》《黄钟》2006 年增刊
[19]韩昇《隋文帝的“雄猜”与开皇初期政局》《史学月刊》1999 年第 3 期
[20]孙绪秀 赖红卫《隋文帝的用人政策》《山东大学学报》1996 年第 4 期
[21]吕冰《古龟兹音阶研究》《中国音乐学》（季刊）1994 年第 1 期
[22]王小盾《南北文化融合与隋代音乐》《贵州文史丛刊》1986 年第 2 期
[23]秦序《“燕乐”并非唐代音乐的一种恰当分类—隋唐乐舞的分类问题》《交响》2006 年第 3 期（季刊）
[24]刘萧元《万宝常从师考—应改正郭沫若<隋代大音乐家万宝常>文中的一点错儿》《新疆艺术》1989 年第 3 期
[25]李石根《中西音乐文化的交流与丝绸之路的开拓》《新疆艺术》1989 年第 5 期
[26]霍旭初《论佛教对丝路音乐的影响》《新疆艺术学院学报》2009 年 2 期
[27]夏野《“苏祗婆琵琶调”新解》《中国音乐》1985 年第 1 期
[28]李方元 俞梅《北魏宫廷音乐考述》《中国音乐学》（季刊）1998 年第 2 期
[29]刘尊明《隋唐宫廷音乐文化初探》《传统文化与现代化》1997 年第 2 期
[30]吴朋《隋唐五代雅乐稗考》《中国音乐学》（季刊）2004 年第 1 期
[31]关也维《关于苏祗婆调式音阶理论的研究》《音乐研究》1980 年第 1 期

博士硕士论文：

[1]孙晓辉《两唐书乐志研究》（扬州大学博士论文.2001.）

[2]李明明《中国古代雅乐文化分期研究》（河南大学硕士论文.2008.）

[3]闫江涌《魏晋南北朝时期中外音乐交流研究》（安徽大学硕士论文.2007.）

致 谢

时光荏苒，不知不觉三年研究生生涯已经结束，当此毕业论文付梓之际，感慨万千。

毕业论文的选题是在陈四海先生的精心指导下而拟，在构思、修改和定稿过程中，先生也无不从百忙中抽出时间加以点化和指导，使我在思路方面得到了开拓。

笔者天生愚钝，好在有一颗勤勉上进之心，三年来，精心研读大量古籍，在图书馆查阅大量文献。通过对开皇乐议进行分阶段、分派别研究，进一步深挖掘，取得了小许成绩。值得一提的是，在前期论文《何妥与开皇乐议》的写作过程中，先生耗费大量精力进行指导。在笔者的记忆中，先生曾多次批阅到深夜并发到我邮箱，对其中个别字句、标点符号都进行一一推敲。先生严谨的治学作风令笔者敬佩，不拘一格的思路令笔者自愧不如。三年来，在先生门下，获益匪浅。通过学习中的点滴事情，笔者深切体会到做学术的艰辛。

感谢陈四海教授三年来对我的精心培育。先生为人诚恳、谦和、质朴；治学严谨、严肃、认真；思维清晰、不落俗套。不仅在学术上给我精心指导，在为人处事上也给我以启迪，相信这些道理会影响我一生。

感谢陕西师大的各位老师及同窗好友，是你们在我的求学生涯中给以鼓励，在生活中给以悉心照料，这些学习和生活中的点滴化作美好的回忆铭记我心。还有我远方的亲戚，是你们给我莫大的鼓励和支持。最后，感谢父母，是你们用贫瘠的身躯养育并铸就了我。

葛恩专

2011 年 4 月

攻读硕士学位期间研究成果

1.论文《何妥与开皇乐议》发表在《陕西师范大学学报》（哲学社会科学版）（核心期刊）2010 年第 4 期。（导师第一作者，本人第二。）

2.论文《论先秦音乐文化交流》发表在《青年文学家》（一般期刊）2010 年第 20 期。

3.论文《对私立学校中学音乐课教学的深思考》发表在《大众文艺》（一般期刊）2009 年第 9 期。